NR. 3. KRAKÓW-WARSZAWA 1919.

# WIANKI



STUDYUM PORTRETOWE J. HOPLIŃSKI

ADRES WYDAWNICTWA: KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA L. 5.
GODZINY URZĘDOWE: REDAKCYI OD 3—5, ADMINISTRACYI OD 3—4.
REDAKTOR NACZELNY:
F. C. JANCZYK, WARSZAWA, ULICA MOKOTOWSKA L. 65, I p.

**Miesięcznik „Wianki", jako pismo poświęcone:** *malarstwu, rzeźbie, muzyce, pieśni, poezyi, literaturze, teatrowi, wychowaniu artystyczno-estetycznemu, sztuce stosowanej, stylom i modom w stroju,* **daje największe prawdopodobieństwo zjednania światłej klienteli tym firmom, które w „Wiankach" zamieszczą inseraty.**

## CENY OGŁOSZEŃ:

Wiersz petitowy w głosach publicznych 6 K — 3 Mk
„ „ na marginesie 8 „ — 4 „

| | | |
|---|---|---|
| Przy ogłoszeniu dwukrotnem | 5% | opustu |
| „ „ trzykrotnem | 10% | „ |
| „ „ sześciokrotnem | 15% | „ |
| „ „ całorocznem | 30% | „ |

STRONA OKŁADKOWA

| | wewnętrzna | zewnętrzna |
|---|---|---|
| cała strona | 240 K — 120 Mk. | 320 K — 160 Mk. |
| ½ „ | 120 „ — 60 „ | 160 „ — 80 „ |
| ¼ „ | 70 „ — 35 „ | 90 „ — 45 „ |
| ⅛ „ | 35 „ — 18 „ | 45 „ — 23 „ |

Ogłoszenia w inseratowych stronicach pisma oznacza się według treści ogłoszeń w specyalnych umowach.

## POTWIERDZENIA.

W rubryce tej zamieszcza wydawnictwo »Wianków« wykaz prenumerat *kwartalnych, półrocznych lub rocznych,* **o ile one zostają zgłoszone wprost w Administracyi, Kraków, św. Krzyża 5.**

St. Kobielanka, Prądnik Czerwony
T. Biliński, Rzeszów
I. Sikora, Podgórze
Dr M. Zajączkowski, Kraków
K. Kisielewska, „
X. J. Matysiak, „
L. Czechowski, „
Z. Sajewicz, Podgórze
A. Rotter, Kraków
J. Czechowska, Kraków
M. Rościsławski, Kraków
H. Kamińska, „
K. Kłosowski, Zakopane
W. Wodzinowski, Kraków
B. Winiarz, „
W. Wyporowski, „
J. Kisielewski, „
Z. Barabaszówna, Lublin
M. Grużewska, Kraków
Dr Godlewska „
H. Kotecka, „
F. Peterek, „
H. Wasilewska, „
Z. Neuberger, Nowy Sącz
E. Horoszkiewicz, Kraków
J. Angermannówna, „

*Półroczną prenumeratę złożyli:*

Prof. St. Żurawski, Rzeszów
T. Kwiatkowski, Kraków
M. Czaban, „
H. Górska, „
F. Paszkowski, „
Prof. J. Ippoldt, „
Prof. W. Rajewska, Żywiec.

*Całoroczną prenumeratę uzupełnili:*

WP Major Ścieżyński, Kraków
WP. R. Szulisławski „

P. T. Prenumeratorzy, którzy na podstawie »karty zamówienia« zapłacili lub zamówili pierwszy zeszyt »Wianków«, mogą na tych samych warunkach otrzymywać następne numery

# ZAWIADOMIENIE.

Z powodów technicznych, niezależnych od redakcyi, »Wianki« w lipcu i sierpniu nie wyjdą. W związku z tem zawiadomieniem zauważa się, że przez rocznik rozumieć należy 12, przez półrocznik 6, przez kwartalnik 3 egzemplarze. Tak więc wskutek przerwy w wydawnictwie stali prenumeratorzy nie poniosą żadnej straty.

Z uwagi na ogólne podrożenie sposobów produkcyi, papieru i t. d. znosi się z bieżącym numerem wszelkie ulgi dotychczas przyznawane.

Nr. 3 Kraków-Warszawa 1919

# „WIANKI“

## ILUSTROWANE CZASOPISMO ARTYSTYCZNE

POŚWIĘCONE POLSKIEJ TWÓRCZOŚCI I KULTURZE

OBEJMUJE

MALARSTWO, RZEŹBĘ, ARCHITEKTURĘ, MUZYKĘ, PIEŚŃ, POEZYĘ, TEATR, STYLE I MODY W STROJACH ORAZ WYCHOWANIE ARTYSTYCZNO-ESTETYCZNE

WYCHODZI CO MIESIĄC

STARANIEM GRONA ARTYSTÓW-PLASTYKÓW POD REDAKCYĄ KOMITETU



REDAKTOR NACZELNY I WYDAWCA: FRANCISZEK JANCZYK.

CENA ZESZYTU 7·— K, 3·50 Mk. - Z PRZESYŁKĄ 8·— K, 4·— Mk.

WARUNKI PRENUMERATY:

| | *bez przesyłki:* | | *z przesyłką poleconą:* | |
|---|---|---|---|---|
| kwartalnie | 20·— kor. lub | 10·— Mk. | 23·— kor. lub | 11·50 Mk. |
| półrocznie | 38·— „ „ | 19·— „ | 44·— „ „ | 22·— „ |
| rocznie | 74·— „ „ | 37·— „ | 86·— „ „ | 43·— „ |

ZDJĘCIA FOTOGRAFICZNE POCHODZĄ Z NAJLEPSZYCH PRACOWNI KLISZE Z PIERWSZORZĘDNYCH FOTOTECHNICZNYCH ZAKŁADÓW KRAJ. KLISZE I TEKST ODBITO W DRUKARNI PRZEMYSŁOWEJ W KRAKOWIE SKŁAD WYKONANO POD KIERUNKIEM WALEREGO M. RYŻOWSKIEGO

Redakcya pośredniczy w sprawach reprodukowania i wydawania publikacyi artystycznych.



»CÓRKA ARTYSTY« K. LASZCZKA

FRANCISZEK JANCZYK.

# XXII. WYSTAWA »SZTUKI« W KRAKOWIE.

Bezsprzecznie najdorzalszem i najwyżej stojącem środowiskiem artystycznem w dziedzinie twórczości plastycznej w Polsce, jest **Towarzystwo Artystów Polskich** p. n. „**Sztuka**" w Krakowie, założone przez dziesięciu zasłużonych artystów polskich, których nazwiska są trwale w twórczości plastycznej zapisane. Są to: T. Axentowicz, † J. Chełmoński, J. Fałat, J. Malczewski, J. Mehoffer, A. Piotrowski, † J. Stanisławski, W. Tetmajer, † St. Wyspiański i L. Wyczółkowski.

Towarzystwo »Sztuka« liczy niespełna pięćdziesięciu członków, dobieranych i powoływanych w skład szczupłego grona powściągliwie i przezornie, lecz prawie zawsze szczęśliwie. Zespół, którego członkowie dociągają się do możliwie najwyższego poziomu, ukazuje od czasu do czasu swój plon artystyczny na wystawach, które zna nietylko Kraków, Lwów, Warszawa, Wilno, Poznań i Sosnowiec, lecz także Praga, Zagrzeb, Budapeszt, Wiedeń, Düsseldorf, Lipsk, Drezno, Monachium, Berlin, Wenecya, Antwerpia i St. Louis. Zapoznawały się one ze »Sztuką« w latach od 1897—1918 w szeregu wystaw, z których obecna jest już dwudziestądrugą.

Zdając sprawę z jej wartości, roli i znaczenia, trzeba stawać na różnych (na pozór wykluczającyah się) stanowiskach, odmiennych od siebie tak, jak n. p. obrazy Axentowicza i Niesiołowskiego, a wspólnych celem patronującym wszelkim zamierzeniom i wysiłkom artystów wogóle. Stąd też zazwyczaj trudno jest omówić całość wystawy i ustalić jej linię przewodnią, niwelowaną przez konkurujące z sobą wysiłki indywidualnych i tak silnie będących »sobą« artystów. Atoli XXII. wystawa Sztuki posiada tę linię wyraźną i bardzo silną. Jest nią widoczne dążenie naprzód i precyzowanie się talentów niekiedy wytrawnych, niewątpliwych i wielkich, czasem zaś rozwijających się dopiero i co dopiero zrzucających błonę embryonalną, lecz żywych i pełnych temperamentu. O ile wystawa jako całość przynosi sobą widzowi jakikolwiek dorobek kulturalno-estetyczny o tyle posiada ona wartość i da się obronić. Jeśliby miała dawać pożytek tylko artyście, ułatwiać mu egzystencyę, dawać rynek zbytu, natenczas szkodaby było jednej cegły pod budynek pałacu wystawowego i należałoby dążyć do zniesienia instytucyi wystawowych. Interes bowiem artysty, domaga się, szuka i znajduje podnietę w duszy własnej, na mocy impulsów wyższych niż uznanie krytyki, widzów czy jurorów.

Interes społeczeństwa tkwi zaś w ustawicznem zdobywaniu i przejmowaniu od artystów tego, co sobie przyswoili, przeżyli i stworzyli. Dlatego, artysta jest potrzebny społeczeństwu, a ono musi mu być obojętnem i dlatego sala wystawowa jest potrzebna widzowi, artyście zaś winna być obojętną. Z tego stanowiska obserwując widzi się, że interes widza, znalazł dość znaczne na obecnej wystawie uwzględnienie, chociaż pod tym względem nie jest ona wcale klasyczną. Nie możnaby równie łatwo przyznać zasług obecnej wystawie w odniesieniu do korzyści artysty. Pomijając inne objawy widzi się, że wszyscy artyści dążą do (raczej przeczuwanego aniżeli znanego) celu — drogami tak odrębnemi i z taką pasyą, jakby sama droga była już celem.

*
* *

Zgodnie z zapowiedzią zamieszczoną w poprzednim numerze, wysuwamy w szeregu krytycznych omówień i w rubryce »Wielcy plastycy w polskiej twórczości artystycznej« nazwisko, które brzmi

## KONSTANTY LASZCZKA.

Z nazwiskiem tem łączy się historya naszego Wydawnictwa o tyle, że w każdym jego zeszycie reprodukowaliśmy artystyczne prace tego wielkiego rzeźbiarza w przekonaniu, iż ich niepospolity urok należy sączyć powoli i stale w niewyrobioną u nas wrażliwość widza, w niewyrobioną zwłaszcza odnośnie do rzeźby. Dzieła K. Laszczki, to niekiedy drobne, niekiedy zaś olbrzymie poematy, lecz zawsze poematy.

Patrząc na owe niedoścignienie delikatne kobiece biusty i głowy, którym Laszczka w intuicyjnem odczuciu swego mistrzowskiego poczucia wdzięku i opanowania materyału, nie waha się przeciwstawiać kwiatów, sąsiadujących*) bezpośrednio z torsem i licem, patrząc na owe ciała niewieście, w których to co fizyczne — bywa nawet i ułomne, lecz w których przejawia się więcej psychiki i natury kobiecej, więcej wyrazu tkliwych i rozlewnych uczuć,

*) Jak w biuście hr. S.

niż w specyalnych na ten temat pisanych formistycznych utworach i traktatach — trudno nie przyznać, że Laszczka idzie nieomylnie i niezawodnie za olbrzymią inwencyą artystyczną, która w nim mieści się i potęguje.

Artysta wie o tem, bo nigdy nie usiłuje filozofować w sztuce, powierza się natomiast chętnie i z ufnością genialnym nakazom wewnętrznym, zachowując przytem niepowszednią skromność, zdumiewając swem szczerem i naturalnem odnoszeniem się do własnych sukcesów artystycznych.

Każdy artysta może być dumnym ze swoich wysiłków, jeśli je ponosi. Wysiłek bowiem jest kwestyą jego woli, a więc jego zasługą osobistą.

Żaden artysta nie powinien być dumnym ze swego talentu jeśli go posiada. Talent bowiem jest kwestyą »trafu«, uśmiechem fortuny — nigdy zaś zasługą osobistą artysty.

Wielu artystów nie wie o tem i ci domagaja się czci i hołdów, chadzając we własnej chwale z namaszczeniem godnem politowania. Nie wielu zachowuje świadomość braku własnej zasługi tam, gdzie idzie o talent. Do tych niewielu należy Laszczka. Rozmowa z nim przekonuje najwymowniej, że nie ceni on sobie ani uznania, ani zaszczytów, ani dzieł już dokonanych. Ceni tylko to, co pozostaje mu do osiągnięcia, co oznacza, że mimo długich lat pracy zachował zawsze żywą i kwitnącą wrażliwość duszy artystycznej, posłusznej nakazom wewnętrznym i ponadziemskim. Niewyszukane słowa mądrych odpowiedzi i zapytań, cechują tego wielkiego artystę w stopniu równie wybitnym, jak cechują go przecudne, głęboko odczute, milczące pomniki i rzeźby.

Jakkolwiek Laszczka jest niedoścignionym mistrzem w artystycznem odczuwaniu uczuć i zjawisk działających na serce, jakkolwiek uwielbia raczej liryczne pierwiastki aniżeli epos bohaterską i silną, to przecież w długim szeregu dzieł, spotyka się u niego równie często dzieła oparte, o jeden jak i drugi świat uczuć. Są to znakomite sarkofagi, posągi, biusty, reliefy i medaliony lub amfory i przepięknie komponowane wazy. W każdym temacie i w każdej bryle znachodzi on dla siebie sposobność do wyrażenia swych — tak bogato i bujnie — odczuwanych form uwielbienia.

Każde z dzieł Sztuki jest świadectwem owej Wielkości, która inspiruje i układa rękę artysty po to, by się mu w jego własnem dziele przejawiać. W dziełach Laszczki spotykamy owe świadectwa na każdym kroku. Jeśli nie wszyscy o tem wiedzą, to może dlatego, że świadectwa owe nie mają zagranicznej marki. Ten ostatni wzgląd atoli, świadczyłby o konieczności walki o polskiego artystę w naszem społeczeństwie.

Walki o artystę! nie o człowieka. Musimy bowiem pamiętać, że osobowość jego jest nam zawsze obojętną, siła natomiast, która przez niego działa zawsze najczcigodniejszą.

Na obecnej wystawie Laszczka przedstawił tylko dwa dzieła swego talentu. Lecz to wystarcza.

Gdy się wiele miejsca i czasu poświęca jednej (choćby tak dobrej jak XXII.) Wystawie Sztuki, musi się wzmianki i opinie ustosunkowywać zgodnie z wymaganiami jakie uszeregowanie nazwisk zaawansowanych w twórczości narzuca. Z tego względu z kolei wspominamy o art. rzeźbiarzu L. Pugecie jakkolwiek wystawił tylko jedno dzieło, lecz właśnie dzieło zasobne w cechy rzetelnego talentu, poczem przechodzimy do prac B. Pelczarskiego. Świadczą one o poważnym rozwoju i dorobku artystycznym swego twórcy, o jego wrażliwości, a także o umiejętności reprodukowania wrażeń. Duży zmysł dekoracyjny, nieprzeciętna zdolność charakterystyki i daleko posunięte opanowanie środków i materyału (dość różnorodnego) odpowiadają w zupełności pokładanym w nim nadziejom.



»WAZA« K. LASZCZKA

W ten sposób ustąpiwszy pierwszeństwa rzeźbie

polskiej, przechodzimy do prac malarskich. Wysoki poziom prac wystawionych przez Aueri (Irena Weiss) uwalnia alfabetyczny porządek nazwisk i kurtuazyę od podejrzeń o całkowitem zahipotekowaniu się na nich chronologicznego porządku. O Axentowiczu pisać trzeba wiele, lecz można też niepisać wcale. Jest to bowiem bezspornie jeden z najpopularniejszych u nas artystów, choć wielkość jego i sława znaną jest zaszczytnie i powszechnie też i u obcych. Rocznik 1907 angielskiego czasopisma artystycznego The Studio, poświęca mu wiele miejsca i słów entuzyastycznych. Wszędzie umieją cenić jego koloryt subtelny, miły i tak dlań charakterystyczny. Jest to artysta tak płodny, że nie wielu innych obok niego postawićby można. Ma swoją osobną kartę w malarstwie polskiem i dobrze zasłużoną sławę wirtuoza. Wdzięk, (który jest wszak drobną tylko cząstką celów artystycznych) a którego Axentowicz jest znakomitym wyrazicielem, bywa najchętniej w jego pracach podziwiany i naśladowany (zwłaszcza przez »prowincyonalnych« malarzy) co prawda nigdy w sposób równie ujmujący jak u samego mistrza.

Stefan Filipkiewicz, stający coraz pewniej wobec zagadnień barwy, światła i tonu zdobywa sobie widza zarówno doborowemi i doskonałemi w kolorze i układzie »martwemi naturami« jak i krajobrazem słonecznym, nastrojowym i pełnym charakterystyki. A woniejące barwne świeże kwiaty Filipkiewicza? Te trzeba nietylko widzieć lecz i posiadać. Piękne i istotnie kwieciste...

Rzadko można spotkać organizacyę psychiczną tak udarowaną jak A. Hannytkiewicz. Jego »Mgławe słońce«, »Aleja«, »Martwa natura« i »Janeczka«, świadczą o dużym zapale i temperamencie, z jakim się ten wysoce utalentowany artysta zabiera do pracy. Niewątpliwie jest on jeszcze w trakcie pogłębiania się i stale walczy o to by dojść wyżej. Dziś już atoli widać, że dojdzie. Jeśli koloryt jego dzieł przypomina nam bujną młodość, trochę chropowatą lecz rozśpiewaną (niekiedy do granic okrzyku) to pamiętać należy, że wszak i prace W. Jareckiego nosiły kiedyś te cechy, z których wyłoniły się dzisiejsze poważne, stateczne i głębokie, prawie że już dostojeństwem tchnące silne portrety w których rysunek jest świadom swego znaczenia, a kolor istotnie kolorem nie zaś tonem.

Wieszając portrety przez Jarockiego malowane obok krajobrazów Kamockiego, nie obawiamy się ich wzajemnej konkurencyi, chociaż nasycone intenzywne barwy jednych i drugich, mogłyby taką obawę uzasadniać. Atoli owa przejrzystość powietrza, słoneczność światła i kolorowość cieni obalają obawy. Patrząc na krajobrazy Kamockiego, dostrzegamy olbrzymi krok naprzód, przy pomocy którego staje się Kamocki pejzażystą prawdziwie i bez konkurencyi pierwszorzędnym. Imponuje tu koloryt bajeczny, przebogaty a szlachetny. Dając podobny koloryt przy rysunku S. Lentza, stworzylibyśmy znakomitego Zuloagę. Bez tego koloru, prace Lentza przypominają »tylko« Halsa. Powinowactwo i podobieństwo — które każdy artysta chętnie w rzędzie plusów zapisać może, a które przecież Lentza nie dźwigają w górę z tej przyczyny, iż stoi on już zbyt wysoko. Charakter, wyraz, odczucie, świetny rysunek, oto zalety wielkiego malarza jakim jest Lentz. Ma on swój oryginalny koloryt trochę bezdźwięczny, pełen wspólnej patyny, co się nazywa niekiedy harmonią, a czasem budzi domysł o daltonizmie. Kolorytem tym jak i rysunkiem, posługuje się Lentz po mistrzowsku.

Kto zna tematy i poprawność prac A. Markowicza, ten powita jego trzy prace z tą samą co i dawniej przyjaźnią, gdyż przynoszą one te same co i dawniej pierwiastki.

J. Mehoffer, którego działalności poświęciliśmy więcej miejsca w poprzednim numerze, daje olśniewające niezawodnym rysunkiem i subtelnym kolorytem obrazy. Czy o artyście tym trzeba więcej pisać jeśli się charakteryzuje jego kolor i rysunek w słowach podobnych?

Ignacy Pieńkowski, malarz o kolorycie namiętnym, rysunku doskonałym, szukający między dotychczasową przeszłością a nieznaną jutrzejszą przyszłością właściwego sobie wyrazu. Nie dość ceniony i nie dość znany w stosunku do talentu jakim go losy obdarzyły. Posiada temperament i odwagę ryzykowania (na szczęście bez uszczerbku) w wyborze kontrastów kolorowych i tematów refleksyjnych. Głęboki i skupiony, a na pozór przypadkowi podległy i od niego zawisły — zdobędzie sobie sławę niewątpliwą i dobrze zasłużoną.

Promienność i jasność ciała kobiecego, przypominająca ową świetlistość cery przez Giovanniego Salvi malowaną i gasnące niekiedy pejzaże, owe »zboża« i »ogrody«, »mendle« i »drogi« jakiemi Weiss podbija widza mówiąc: »widzisz, ja tak też chcę i potrafię«, oto dalsze możliwości... Weiss należy do niestojących w miejscu artystów. Zawsze żyje i zawsze rozwija się w pędzie ku ideałom Sztuki. Trudno przy nim mówić o kroczeniu naprzód. Pędzi w tempie szalenie szybkiem, świadom tego, że życie jest krótkie a Sztuka wieczną i że artysta do niej spieszyć musi. Rozwija się i porzuca przeżyte i wyzyskane wrażenia łatwo i spokojnie, by szukać wciąż nowych. Takim powinien być artysta jeśli ulega rze-

telnym nakazom Sztuki i jeśli nie sądzi »Sztuka to ja«. Przeciwnie! jeśli wie, że dzieło Sztuki choćby i przezeń stworzone — jest inspiracyą artystyczną, której artysta jest tylko narzędziem. Gdyby było inaczej, człowiek byłby zbyt duży, Sztuka zbyt małą.

* * *

Katalog XXII. wystawy Sztuki wymienia na końcu spisu prac wystawców prace T. Niesiołowskiego. Być może, że to wskutek późnego nadesłania spisu prac do druku. Ja atoli z innego względu piszę o nich na końcu, a raczej po końcu. Oto prace Niesiołowskiego są kalkulacyą filozoficzną i raczej próbą traktatu o sztuce (jak zresztą wszystkie formistyczne i ekspresyonistyczne próby) w zakresie syntezy rysunkowej i kolorystycznej, lecz nie są obrazami, tem więcej dziełami twórczości plastycznej. Dobrze świadczy o nich — ich pewna zrozumiałość, ale je oskarża i obala owa kolosalność zużytej przestrzeni, owe metry kwadratowe powierzchni niepotrzebnie użytej tam, gdzie szło o wyrażenie idei prostej, łatwej i dostrzegalnej także w miniaturze. Niesiołowski i inni znajdą sobie niewątpliwie swoją, właściwą sobie, formę wypowiedzeń się artystycznych, bo jedno nie ulega wątpliwości to to, że mają oni coś do powiedzenia. Z wyżej przytaczanych określeń wielkości Sztuki wynika jasno, że wielkość Jej jest też dość wielką by w wielu i różnych formach się wypowiadać i przejawiać. Trzeba Jej tylko szukać.



»WAZA« K. LASZCZKA

PROF. BR. OLSZEWSKI

# STYL NOWYCH KOŚCIOŁÓW.

III.

Ze względu na milieu może kościół w dużem mieście mieć architekturę skomplikowaną, wystawną, pompatyczną — kościół na wsi musi być prosty, skromny.

Budynek kościelny dzisiejszy ma już elektryczne światło i kaloryfery, wentylatory i aparat do ssania kurzu, pneumatyczne sprężyny u drzwi itp. — chodzi o ostatnie słowo unowocześnienia, o formę budowli dzisiejszą. Żebyśmy wchodząc doń nie musieli przenosić się w stan skupienia poprzez nastrój dawnych wieków, tylko byśmy wprost od dzisiejszego życia weń wchodzili.

Przedewszystkiem wobec gwałtownego wzrostu miast, kościoły w nich muszą być ogromne, wprost wielkie, jak halle. Muszą być znacznie rozczłonkowane, aby publiczność dzieliła się pomiędzy liczne ołtarze. Ołtarz wielki wzniesiony bardziej, niż dotąd i wobec rozmiarów całości też większy. Dla miejskiego sposobu uczestniczenia w nabożeństwie potrzebnym się okaże system galeryi, lóż czy krzeseł i t. d. Rozstawienie konfesyonałów wyodrębnione od miejsc, skąd się słucha Mszy i t. d.

Wyobrażam sobie kościół dla wielkiego miasta jako dwie nawy skrzyżowane, hallowe z nawami bocznemi i krużgankiem. Na przecięciu naw ogromna kopuła szklana. Ściany wysokie i bez okien; — to skierowanie uwagi ku górze, które gotyk wyrażał tylko symbolicznie przez ostre ku górze trójkąty, nowa architektura osiągałaby rzeczywiście przez otwarcie widoku na niebo — a odcięcie go od strony ziemi. Olbrzymie portale obejmujące

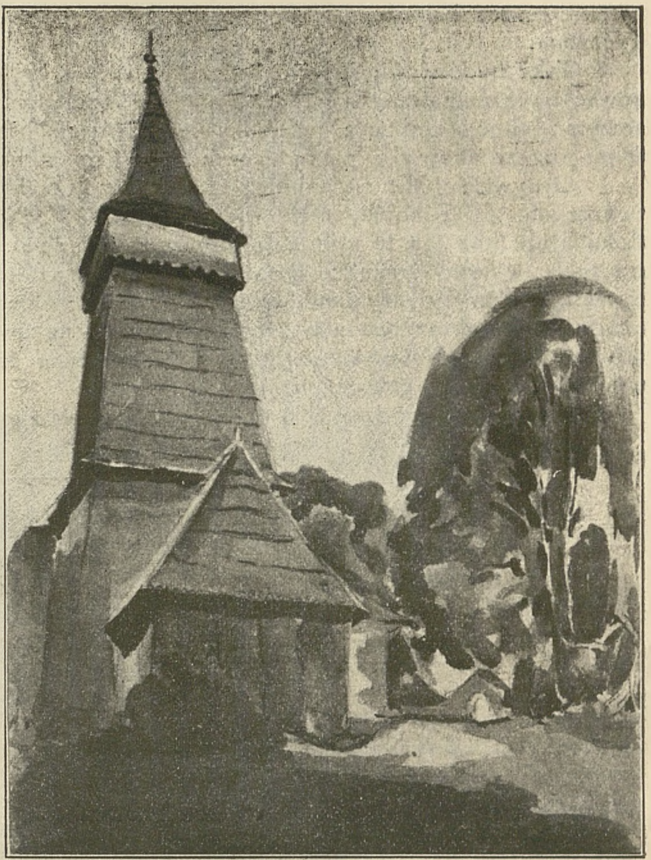
całą szerokość ścian wchodowych. Galerye z lożami w połowie ścian. Muzyka w podpiętrzu. Wielki ołtarz na wzniesieniu zakrystye na tymże poziomie. U brzegu wzniesienia dwie poręcze, pas miejsca pomiędzy niemi dla komunikujących się.

Dwa psychologiczne czynniki uwzględnia ta forma budowy:

1) Dotychczasowa forma budynku nie wiąże nabożeństwa ze życiem, raczej je od niego oddziela, wyodrębnia, zabezpiecza. Nowa forma zaczerpnięta z toku życia będzie naodwrót nieustannie, tyloma budynkami świeckimi wznawiać w pamięci obraz kościoła i stany w nim przeżywane i wprowadzać je w miejsca naszego ciągłego przebywania.

2) Odcięcie na czas nabożeństwa od ziemi przez pełne ściany — a nastawienie duchowe i uczuciowe ku górze przez jasność z góry idącą. Zarazem silniejsze ściągnięcie oczu i uwagi na ołtarz przez znaczniejsze podniesienie go.

Dekoracya architektoniczna ściany zewnątrz polegająca na rozczłonkowaniu mas muru z lekkiem profilowaniem i na pasie wypukłorzeźby dokoła (sceny relig.) i ogromnemi rzeźbami pełnemi przy wystąpieniach.



KOŚCIÓŁEK PODHALAŃSKI A. OLEŚ



Motywy swojskie K. KŁOSOWSKI

Ściana wewnątrz ponad galeryami dekorowana niską płaskorzeźbą. Obrazy nad ołtarzami. Cała dekoracya w najwyższym stopniu stosowana co do barwy.

Taki kościół w różnych modyfikacyach zastosowanych do warunków prędzej czy później powstanie, bo jest na czasie, bo jest z ducha czasu. Przy odbudowie byłaby sposobność inicyatywy.

A znów kościół na wsi:

Wewnątrz sala prosta, jak kaplica Sykstyńska, — chyba ściana ołtarza głównego wgłębiona. Pułap płaski (ewent. żel.-bet.). Niskie kaplice w ścianach bocznych, na zewnątrz kontynuujące dach główny. Okna wysoko, szerokie a niskie. Znakomita wentylacya. Zgodnie z charakterem bazylikowym całości — i zgodnie z duchem dekoracyi wnętrz (izb) u ludu fryz obrazów Świętych, w bizantyńskim duchu pojętych wdłuż górnego brzegu ścian. Wielkie obrazy na trzech ścianach prezbiteryalnych, obrazy na ścianach kaplic.

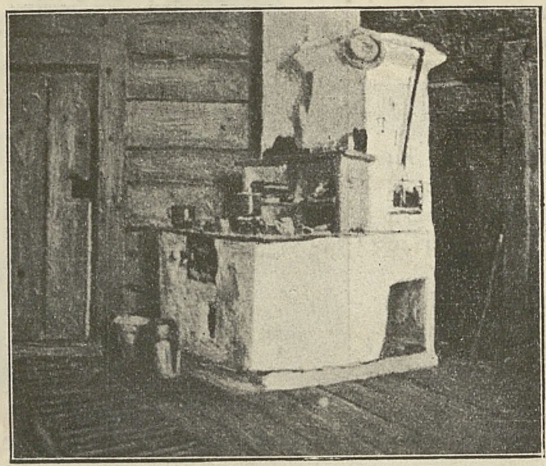
Zewnątrz tynk białawy; albo cegła barwy ciemno-szaro-brunatnej, ciemno-żółto-brunatnej (byle nie czerwona!) Dachówka czarna i czerwona w szachownicę (co daje efekt szaro-brunatny; całość budowli miałaby bru-

natno-ziemisty kolor, jak mokra gleba). Wieża niska, rozsadzista, dzwonnicowata, tępo zakończona.

Taka budowla może nie harmonizować z czyjemś przyzwyczajeniem — ale harmonizować będzie ze wszystkiem na wsi i pod względem wzrokowym i życiowym (i często finansowym; choć dopuszcza modyfikacye bogatsze przez dekoracyę, mozaikę itp. albo dalej idące rozczłonkowanie planu nawami, podcieniami itd.).

Oczywiście jest to jedno z rozwiązań, których tyle możliwych wiele serc i wyobraźni twórczych. O jedno mi niesłychanie chodzi — aby architektura nie targała, nie darła widoku kraju (tak jak to robi import wzorów budowl. ze zachodu. Tam miejscami wielki brak poczucia w tym kierunku. Proszę zauważyć, co robi z krajobrazem jeden, choćby mały domek, ale kryty eternitem, albo dachówką z olbrzymią liczbą roku czy jakim niby-ornamentem. Krajobraz jest nim zamordowany — na dwie mile nic nie widać, tylko ten eternit albo tę liczbę. To powinno być wręcz zakazane ze względów kulturalnych (piękno kraju, wychowanie estet. pokoleń itp.).

Bądźmy w zgodzie z krajem, będziemy w zgodzie z architekturą.



WNĘTRZE IZBY GÓRALSKIEJ — A. OLEŚ

J. A. HERBACZEWSKI

# Z ROZMYŚLAŃ W KRUŻGANKACH KLASZTORU SZTUKI.

I.

...Miłość! Ach!... Deklamują o niej młodzi i starzy, uczniowie i profesorowie, dyletanci i uczeni, prozaicy i poeci!... Tylko deklamują... Lecz któż ją zna naprawdę? Kto naprawdę umie miłować? Zaiste ten tylko, kto za miłość ma odwagę płacić życiem własnem! Jak to rozumieć? To sprawa inteligencyi — odwagi!..

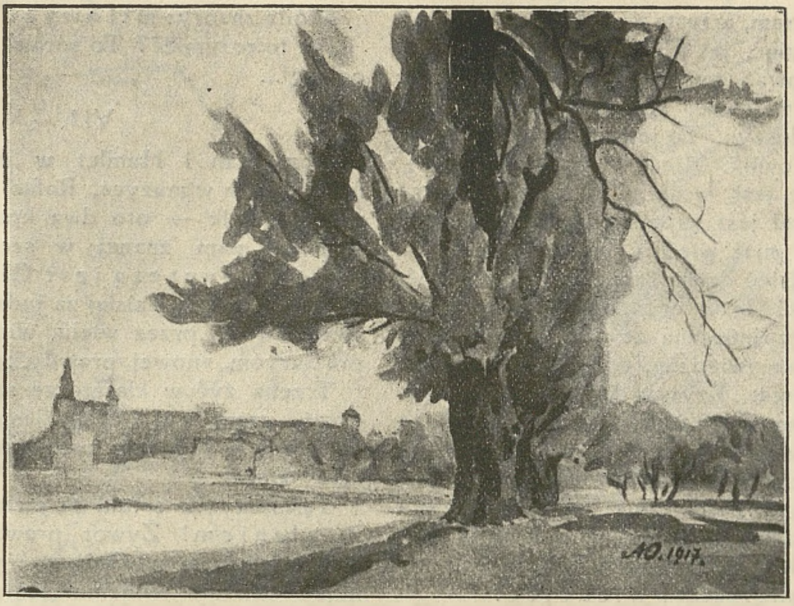
Przez miłość poznawa się tajemnica śmierci. Kto ma odwagę umrzeć, ten ma odwagę żyć! Tchórz zawsze ma najpodlejszego gatunku kochankę... Tylko rycerz wie, co to jest miłość, bo jest tej miłości strażnikiem niezłomnym, nieustraszonym!... I dlatego prawdziwa kobieta (rzadki dzisiaj okaz) pragnie miłości, mocnej jak burza wiosenna, niebezpiecznej jak lawa krateru... Tchórzem gardzi bez litości...

Miłość i śmierć są to dwie nierozłączne towarzyszki.

Każdy pocałunek ma zapach róży cmentarnej — tuberozy; jest próbą śmierci... Każde westchnienie rozmiłowanych ma rytm marsza pogrzebowego; jest »może tak, może nie...« Każdy uścisk jest trwogą straszliwą i obawą, czy w ramionach szkielet nie spocznie!... Lecz jak to rozumieć? Ach! to rzecz inteligencyi — odwagi... Cieszcie się: najweselej ptaszki śpiewają na cmentarzu!...

Don Juan legendowy uwodził najdumniejsze, najczystsze kobiety, ale za każdą uwiedzioną »donię« płacił niebezpieczeństwem utraty życia, siebie samego stawiał na kartę... I dlatego jest piękny.

Don juankowie dzisiejsi — to tchórze. Pieniądzmi chcą uwodzić ulicznice, i dlatego



MOTYW Z NAD WISŁY A. OLEŚ

należą do hołoty uliczników... Miast miłości, szasta się dziś romans!...

Za miłość płaci się życiem!...

Za romans — banknotami bankrutów!...

Bohaterowie »kina« są dziś pedagogami salonów.

II.

... Każdy artysta (malarz, muzyk, poeta) ma taką kobietę, na jaką zasłużył. W oczach kobiety, z którą dzieli los życia, odczytuje swoją moralną wartość. Jeżeli jest nikczemny, ma kobietę-wampira. Jeżeli jest czysty i szlachetny, ma kobietę-zakonnicę. Jeżeli jest chutny, ma kobietę-ladacznicę...

Kobieta może dać skarby ducha artyście, ale pod jednym warunkiem, że artysta będzie razem z nią harmonijnie współtworzył, że jej duszy nie uczyni narzędziem swoich samczych ambicyi...

»Kiedy zmartwychwstaniemy pośród zmarłych« Ibsena jest wymownym komentarzem, wymowną przestrogą.

Biada artyście, jeżeli zdradzi kobietę, której zawdzięcza sławę swoją. Wówczas kobieta-upiór staje się grobem talentu artysty...

Lecz jak to rozumieć? To sprawa inteligencyi — odwagi!...

III.

...W dziedzinie sztuki (piękna plastycznego, muzyki, poezyi) artyści wszystkich narodów czują się braćmi. Dzisiaj jedna jedyna sztuka łączy narody w szczytnem uniesieniu najlepszych. Wszystkie związki zostały zerwane (nawet religijne); sztuka — jako związek — ostała się!... Albowiem bohaterem sztuki jest Człowiek! Albowiem sztuka uczłowiecza rozbestwione namiętnością narody!... Lecz jak to rozumieć? To sprawa inteligencyi – odwagi!...

IV.

...Zapomniano o bohaterze Pieśni! Tak silny jest dzisiaj kult bohatera Miecza!...

Czem byłby bohater Miecza, gdyby jego chwały nie opiewał bohater Pieśni? Milczałaby o nim historya!

Za bohaterem Miecza kroczy bohater Pieśni.

Bohater Pieśni jest monumentem chwały na mogile bohatera Miecza!

Z posadzonego na mogile Miecza wyrasta Harfa. Tchnienie wieków gra na tej harfie hymn wiecznej tęsknoty do bohaterstwa...

Lecz jak to rozumieć? To sprawa inteligencyi — odwagi!

V.

...Trzeba się zaprzeć swego »ja«, chcąc poznać prawdę. Modlitwą jest prawdziwa twórczość! »Bądź wola twoja, Duchu Twórczycielu!« Modlitwą są najwspanialsze arcydzieła sztuki... Kto tworząc dzieło, myśli o sławie i pieniądzach, jest jak kobieta brzemienna, zapatrzona w wieprza... Tworzy potwora na obraz i podobieństwo »bóstwa« świata tego!...

Lecz któż to rozumie? Kto wiele cierpiał, miłując piękno, poezyę, muzykę — sztukę!...

VI.

...Wiedzieć nie znaczy jeszcze: módz! Nie każdy, kto dużo wie, może być poetą,

artystą malarzem, artystą muzykiem — twórcą! Można wiedzieć, jak malować, jak być poetą, jak komponować twór muzyczny, a jednak nie módz malować, śpiewać, grać na strunach serca, duszy... To jest rzeczą talentu — odpowie mi cynik. Nie! — odpowiadam — bo talent nie jest wcale wiedzą! Legendarny Parsival jest najwymowniejszym argumentem: nie miał wiedzy, miał moc!

Dużo wiedzieć dzisiaj znaczy: dużo gadać, nic nie módz! I dlatego krytyk najczęściej jest figurą arcyśmieszną ze swoją pretensyonalną, banalną »wiedzą«, o ile nie współdziała z twórcą. Krytyk dzisiejszy wie, jak trzeba reformować sztukę, lecz nie wie, że swoim osobistym brakiem twórczości nie może reformować dzieł twórców! Najlepszą krytyką dzieł sztuki są tylko dzieła sztuki — przenigdy gadanina... Krytyk dlatego krytykuje, że nie może tworzyć!...

Tworzyć nie znaczy: wiedzieć!

Tworzyć znaczy: módz!

Módz znaczy: miłować heroicznie!... Jak to rozumieć? To sprawa inteligencyi — odwagi...

VII.

Don Juan i Hamlet w poezyi, Mozart i Beethoven w muzyce, Rafael i Michał Anioł w malarstwie — oto dwa krańce sztuki, dotychczas nam znanej w szczytach swoich. Synteza? Syntezą jest Chrystus! Tak, zaiste Chrystus, dzisiaj za judaszowe srebrniki sprzedawany przez wielu, wielu artystów impressaryom »nowej prawdy...«

Trzeba żyć w klasztorze sztuki, aby wiedzieć, czem był, czem jest, czem będzie Chrystus w sumieniu tych, którzy są poświęceni sztuce...

Tęsknimy do sztuki tryumfującej wyzwoleniem! Żywot prawdziwego artysty jest kroczeniem na Golgotę, gdzie się »dokonuje« ostatnie wtajemniczenie ofiarnego żywota: sztuka-cud!...

---

T. CZYŻEWSKI.

# O NAJNOWSZYCH PRĄDACH W SZTUCE POLSKIEJ.

(Dokończenie).

Co się tyczy sztuki polskiej najnowszej i artystów pracujących współcześnie to tak impresyonizm francuski jak i współczesne kubizm, ekspresyonizm i futuryzm wywarły duży i decydujący wpływ na współczesną sztukę polską.

Mimowoli nasuwają się nam tutaj myśli w kwestyi sztuki narodowej — lub żeby się lepiej wysłowić — nasuwa się tutaj kwestya polskości, jakiejś szkoły narodowej polskiej. Mimowoli przychodzą nam na myśl nazwy szkół holenderskiej, flamandzkiej i tylu szkół włoskich.

Wielu zapewne czyni z tego zarzut współczesnym artystom, że twórczość ich tak odbiega od przyjętego raz kanonu i uformowanej już wizyi świata zewnętrznego. Świat zewnętrzny t. j. otaczające nas formy zdecydowane już w umyśle naszym jako symbole, dotychczas uważane były za kryteryą i pewniki istotnej formy. Dotychczas wyobrażano sobie, że forma (świata zewnętrznego, gdyż tylko taką formę uznawano) może być każdego czasu skontrolowaną i »podpatrzoną« mocą naszych zmysłów. Zapomniano jednak, że zmysły nasze ulegały z góry już (a priori) pewnym gustom, przyzwyczajeniom a przedewszystkiem symbolom powziętym przez nas i przez naszych przodków.

Gdy. człowiek-artysta i człowiek-widz raz uznali Apollina bellwederskiego i Venus z Milo za wzór i ideał formy ciała ludzkiego jako formy — to całe pokolenia i miliony ludów za takie je uznać musiały.

Każdy z nas wie, że Grecy mieli słuszność gdy zdecydowali i określili pewną miarę, mocą której można było skontrolować formę świata zewnętrznego. Jednak przyszły następnie inne czasy. Przyszła sztuka staro-chrześcijańska (dobry pasterz i malowidła grobowcowe), dalej sztuka romańska i gotycka, i te sztuki zmieniły cokolwiek pojęcie formy (zewnętrznej). Szczególniej rzeźba wcześnie gotycka świadczy jak dalece odbiegli artyści w pojęciu formy zewnętrznej od artystów greckich. Przyszły następnie czasy Odrodzenia, powrót do formy greckiej i znów człowiek-widz począł patrzeć oczami Donatella, Michała Anioła lub Leonarda da Vinci. Uznawano jako wzór formy zewnętrznej, formy przez nich tworzone.

Ale nie dążymy tutaj do wykazania zmnienności patrzenia i pojęcia formy. Każdy bowiem wie jaka różnica jest między obrazami Rembrandta a Rafaela — Dürera a Rubensa — chociaż wszyscy ci artyści tworzą i starają się tworzyć i kontrolować formę zewnętrzną. Rozchodzi się tutaj o wykazanie, że człowiek-artysta może i potrafi stworzyć formę taką jaką chce bez uszczerbku swej myśli i »swej« logiki.



PORTRET LITERATA J. A. HERBACZEWSKIEGO
(SZKIC SYNTETYCZNY) L. JACH



PORTRET ART. RZEŹBIARZA LANGMANNA
(SZKIC SYNTETYCZNY) L. JACH

Mówiłem tutaj ciągle o formie »zewnętrznej« w przeciwstawieniu do formy »wewnętrznej«. Forma zewnętrzna to forma brana mocą naszych zmysłów (słuchu, dotyku, wzroku) z otaczającego nas świata zewnętrznego (zmysłowego). A zatem możemy każdej chwili kontrolować o ile forma przez nas tworzona podobną jest do form otaczającego nas świata zewnętrznego. Formy jednak wewnętrzne, czyste symbole ogólnej formy, skontrolowane mogą być tylko mocą naszej wizyi twórczej. Człowiek, który stworzył muzykę i geometrye — stworzyć też może świat plastyczny formy wewnętrznej.

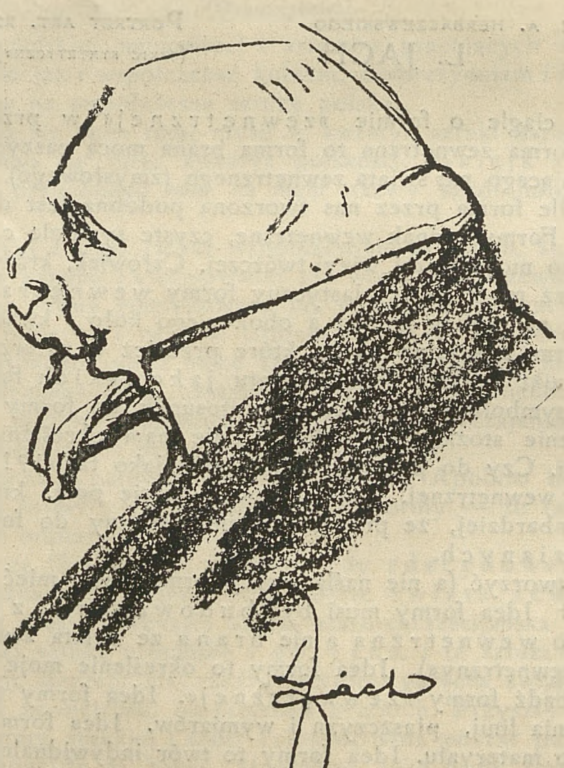
Gdy ktoś rysuje na tablicy trójkąt a obok niego koło i kwadrat, to daje nam przedstawienie pewnych form zdecydowanych, które przecież w naturze nigdzie samoistnie nie istnieją (gdyż chyba nikt trójkąta lub kwadratu jako takich form w naturze nie widział). Są to zatem symbole określające nasz stosunek do formy wewnętrznej. Gdy daje nam ktoś przedstawienie stożka lub kuli to daje nam określenie formy wewnętznej w stosunku przestrzeni. Czy do przestrzeni fizycznej jako takiej?! Nie. Przestrzeni pojętej w stosunku do formy wewnętrznej. Tutaj rozpoczyna się pole, które będzie może dla nas mniej zrozumiałe, tembardziej, że przyzwyczajeni jesteśmy do form zmysłowych każdego czasu przez nas widzianych.

Gdy ktoś chce tworzyć (a nie naśladować) formę, musi mieć dwie zasadnicze rzeczy: ideę formy i materyał. Idea formy musi być budowana i to z jakiegoś materyału. Idea formy może być tylko wewnętrzna a nie brana ze świata zewnętrznego (chociaż może przypominać »świat zewnętrzny«). Idea formy to określenie moje osobiste i twórcze w stosunku do jakiejbądź formy »zewnętrznej«. Idea formy to stosunek do materyału na mocy ustosunkowania linij, płaszczyzn i wymiarów. Idea formy to ja sam jako motor twórczy w stosunku do materyału. Idea formy to twór indywidualny stworzony z materyału (tu więc artysta jest twórcą a nie naśladowcą). Następnie materyał to uzewnętrznienie mej formy wewnętrznej mocą środków fizycznych, a moja forma wewnętrzna to moje osobiste życie twórcze na mocy wysiłku, przez powyższe ideje formy uzewnętrznione (objawione) w materyale.

Powyższe postulaty nie są bynajmniej kanonami. Są to objawy życia twórczego danego artysty.

Sztuka polska po Matejce weszła w stadyum większego jeszcze badania i podpatrywania natury. Impresyonizm francuski, który był silnym odruchem naturalizmu nie przeszedł i u nas bez wpływu. Artyści polscy zachowując bardzo często w zupełności charakter rodzimy, odświeżyli patrzenie na naturę — impresyonizmem francuskim. Porównanie znakomitych obrazów braci Gierymskich, Chełmońskiego, Wyczółkowskiego, Fałata, Pankiewicza, Podkowińskiego, Stanisławskiego, Weissa, Mehoffera i wielu innych młodszych, pod wpływem impresyonizmu tworzących artystów, z obrazami dawnej doby podnosi w naszych oczach wysokość techniki i artyzmu, znakomitych dzieł wymienionych artystów. Impresyonizm wywarł na sztukę europejską a także na sztukę polską znaczny wpływ. Polscy jednak wybitni artyści ulegający temu wpływowi, zachowali w zupełności indywidualny charakter i stworzyli szereg dzieł świetnych i zupełnie oryginalnych.

Fala jednak naturalizmu zaczęła zwolna odpływać i znikać. »Realizm« tak często nadużywany przez artystów (który był w istocie naturalizmem) stracił coraz bardziej swe znaczenie, a twórcy oglądać się zaczęli za nowym sposobem wyrażenia swego współczesnego przeżycia i życia twórczego. Poczęto zwracać się do prymitywów różnych czasów i narodów, aby tam szukać wyjścia z błędnego i obmierzłego koła naturalizmu. Poczęto szukać innych walorów, — walorów subtelniejszych — poczęto szukać i doszukiwać się swego wnętrza. Poczęto zmieniać zupełnie dotychczasowe (czasem płytkie) wartości a zastępować je spekulatywnemi i intelektualnemi (nawet) systemami. Obok nazwiska wyż wymienionego Cezanna, poczęły wybijać się nazwiska Archipenki i w. in. Ruch i chęć poszukiwań i nowatorstwa objął równocześnie prawie cały świat artystyczny. Poszukiwanie nowej formy i chęć stworzenia współczesnego stylu, objęła umysły prawie wszystkich najmłodszych twórców. (Co można także odczuć w literaturze, muzyce i poezyi). U nas przy końcu roku 1917 młodzi artyści polscy urządzili wystawę, którą zatytułowali pierwszą wystawę »ekspresyonistów«. Za zasadę swej twórczości powzięli jako idee formy — formę wewnętrzną — wyrażając swą twórczością stosunek artysty wewnętrzny do danej formy.




PORTRET ART. MAL. J. M. KRZESZA (SZKIC SYNTETYCZNY) — L. JACH




KRAJOBRAZ B. BARTEL

DR. ST. ZAHORSKA.

# TWÓRCZOŚĆ I ŚWIADOMOŚĆ.

Uderzającą i dziwną na pierwszy rzut oka jest rozbieżność wypowiedzeń się w słowach i dziełach sztuki u artystów. Wielki Leonardo w dziełach swych zdaje się dochodzić do absolutu twórczości; niezależność od rzeczywistości w znaczeniu suwerennego władania jej formami i zużytkowania ich dla swoich celów, poddawanie natury autonomicznym prawom sztuki, w odczuciu naszem stanowi zasadniczą cechę jego sztuki. I oto ten sam Leonardo w notatkach swych, których dziwaczna odwrotność pisma jest jakby symbolem jego stosunku do współczesnych, podkreśla ustawicznie zależność artysty od przyrody i nie waha się nawet twierdzić, że obraz tem jest lepszy, im wierniej naśladuje rzeczywistość. Gdybyśmy nie znając obrazów Leonarda znali tylko to, co o sztuce on mówi, jak całkiem inaczej wyobrażać byśmy sobie dzieła jego musieli. Ponoć i Rembrandt wypowiadał się w kierunku zależności sztuki od przyrody, a jakżeż dziwacznie odbija to jego powiedzenie od jego obrazów. Tę sprzeczność między wypowiedzeniami a dziełami napotykamy u artystów na każdym kroku i to nietylko, gdzie chodzi o stosunek do przyrody. Wypowiedzenia Rodina bynajmniej nie pokrywają się z tym credo, które wypowiadają dla nas jego dzieła.

Pozornie najlogiczniejszem rozwiązaniem tego dylematu jest przyznanie słuszności wypowiedzeniom artystów, gdyż rozumienie i wyczuwanie ich dzieł jest rzeczą drugich i może być dowolnym imputowaniem nieistniejącej w ich dziełach treści. I na ten pogląd przytoczyć by można niezmierną ilość przykładów, dowodzących jak różne okresy i różni ludzie rozmaicie odczuwali — lub ściśle mówiąc — rozmaicie pisali i mówili o tych samych dziełach sztuki.

I oto w całej tej sprawie wyłaniają nam się trzy stałe punkty: mamy jako punkt środkowy najważniejszy: dzieło artysty; obok niego z jednej strony wypowiedzenia artystów, z drugiej zaś nasze odczucie dzieła, jako wypowiedzenia tych, którzy na dzieło to patrzą. Pozostawmy na razie na uboczu stosunek dzieła do nas, t. j. do patrzących, a spojrzmy na czem polega stosunek dzieła do wypowiedzeń artysty.

Artysta, — a mam tu na myśli głównie plastyków — tworząc, wypowiada się w swoistych formach danej Sztuki. Omija drogę pojęciową, niezbędną dla wypowiedzenia się w słowach. Pod naporem całego szeregu wewnętrznych przeżyć, częściowo świadomych a w znacznej mierze podświadomych, nadaje dziełu swemu taką, a nie inną formę. W dziełach swych jako twórca wypowiada się cały z tem wszystkiem, co objęła jego świadomość i z tem, co przez próg jego świadomości nie przeszło. Bo i to wszystko, co pod tą świadomością leży, a nieświadomem będąc jednak żyje i działa i czego niejasne przebłyski niekiedy odczuwa, to wszystko pędzlem i dłutem przechodzi w dzieło i kształtuje je tak jak z drugiej strony samo doznaje zmian wcielając się w dzieło.

A mówiąc, wypowiadając się w słowach, wypowiedzieć może to tylko co doszło i skrystalizowało się w jego świadomości. A jest to zakres tem mniejszy, im mniejszą jest umiejętność i wprawa uświadamiania sobie swych przeżyć i treści wewnętrznej, a może nigdy nie pokrywający się z całą istniejącą treścią wewnętrzną. I prócz tej różnicy ilościowej istnieje jeszcze druga, jakościowa: świadomość modyfikuje i przerabia na swój sposób tę treść wewnętrzną, która w nią się dostanie.

Jasnem jest tedy, że dwoma temi drogami płynące uzewnętrznienia treści różnić się muszą między sobą i to zarówno ilościowo jak jakościowo. Dzieło sztuki będzie wypowiedzeniem się pełniejszem i w rezultacie w pewnej mierze bezpośredniejszem, jakkolwiek nagina treść wewnętrzną do swoich form i ich praw. Słowa odpowiadać będą ciaśniejszym ramom świadomości i nosić na sobie ślady nieuchronnej przeróbki tejże świadomości.

Ten wewnętrzny rodowód dzieła i słowa u artysty pozwala równocześnie na zrozumienie tych słów, których sprzeczność z dziełem kryje jednakże pewną częściową zgodność. To co mówił Leonardo o swym stosunku do przyrody, rzuca światło na drogę jego twórczości, na pracę jego myśli, lecz dowodzi równocześnie, że świadomość jego nie obejmowała całokształtu własnego wysiłku twórczego.

Jakkolwiekbądź postawimy i rozwiążemy kwestyę stosunku widza do dzieła, wyczuwania, czy też tylko imputowania dziełu jakiejś treści, wypowiedzenia artysty o swoim dziele nie mogą stanowić klucza do całej zagadki, całej treści dzieła. Mamy prawo węszenia i wyczuwania w dziele także i tego, o czem artysta nic nie wie. Jego świadomość jest wobec jego dzieła wtórną i niepełną, podobnie jak świadomość każdego człowieka wobec swych najwewnętrzniejszych przeżyć.



»STUDYUM« B. OLSZEWSKI

KAROL RUDNER.

# STYL XX. STULECIA.

(C. d.)

Dzięki tej nauce o siłach, wyłamał się wreszcie dzisiejszy inżynier z błędnego koła dawnych pojęć. Przestały istnieć dla niego masy o pewnych »właściwościach« jak naprzykład ciężaru, wytrzymałości i t. d. Kamień lub żelazo są dla niego tylko środkiem do ujęcia i celowego rozmieszczenia sił działających w danej budowli.

Dlatego też, podobnie jak oko lekarza w ciele ludzkiem, śledzi oko technika przedewszystkiem za tętnem i przebiegiem arteryi sił w kształtach konstrukcyi. Tego krążenia sił, dopatrywać się musi każdy, kto pragnie zrozumieć istotne piękno nowoczesnych budowli. Nauczyć się trzeba, patrzeć na nie z punktu przyczajonego ruchu i spętanej siły, by — łuski z oczu opadły. Wówczas tylko pięknym wydawać się może samochód wyścigowy lub łódź motorowa, gdy się pomyśli o 200 km. na godzinę, łuk mostu, gdy się o zastygłym skoku — pomyśli.

Stosownie i właściwie patrzeć — oto wszystko, czego trzeba, by uchwycić styl XX. wieku.

Tworząc, należy pomyśleć o celowej konstrukcyi i doborze właściwego materyału, by się on objawił. Zbyteczne są wszelkie sztuczne dodatki i ozdoby, nie mające nic wspólnego z celem danego przedmiotu. Groteskowy pomysł krzesła klubowego w kwiatki ilustruje konieczność tego wymagania.

Bo styl naszego wieku jest zarazem odzwierciedleniem psychiki dzisiejszego człowieka. A człowiek XX. wieku, skrystalizowany w pozbawionym tradycyi Amerykaninie, jest przedewszystkiem rzeczowym i treściwym. Cel i korzyść — na to pytanie musi wszystko, z czem się styka, jasno, zwięźle i dosadnie odpowiedzieć. *Tytuły zamiast artykułu!*

Styl ten nienawidzi frazesu i patosu, tak u ludzi jak i w sztuce, bo zabierają one czas i maskują prawdę. A staraniem jego jest wymijać wszystko, co wywołuje niepotrzebne tarcie w niesłychanym pędzie jego życia. Jako egoista z konieczności, nic uznaje też hasła »l'art pour l'art.«

W otoczeniu swojem, czy to w sprzętach czy w przedmiotach codziennego użytku nie cierpi blichtru i szychu, z nieufnością odnosi się do wszelkich ozdób, które mogłyby zakrywać wady materyału.

Dlatego też odwraca się z uczuciem niesmaku od świadomego stosowania złudzenia w sztuce.

Stąd pochodzą te nowe prądy w malarstwie, dążące do zaniechania złudzeń, perspektywy, oraz powrotu do płaszczyzny, bądź w postaci drzeworytu, bądź malarstwa kartonowego.

Stąd też — otwarte przyznanie się dzisiejszych rzeźbiarzy z Rodin'em na czele, że praca ich — to ciężkie zmaganie się z kamieniem. Zarzucili próżne starania starożytnych, by przez sztukę swą wlewać życie ludzkie w martwy kamień. Rzeźba dzisiejsza woli jasno i bez ogródek zaznaczać w swych dziełach walkę dłuta, aniżeli bezradnie stanąć u granic swej sztuki.

Im silniej to hasło — prawdy w sztuce — rozbrzmiewać będzie, tem szlachetniejszą stanie się praca i materyał.

W miejsce sztucznych, czczej modzie dnia podległych wyrobów zdobnictwa ludzkiego, wstąpi — ornament natury. Fantastyczny rysunek marmuru, pięknie opracowane drzewo, przedziwne sploty zdobnych roślin — wyprą wstrętny fałsz gipsów i tapet. Nie z błyskotliwej złudy sztuki, lecz ze szlachectwa pracy i materyału powstaje z takiem upragnieniem szukany styl XX. stulecia.

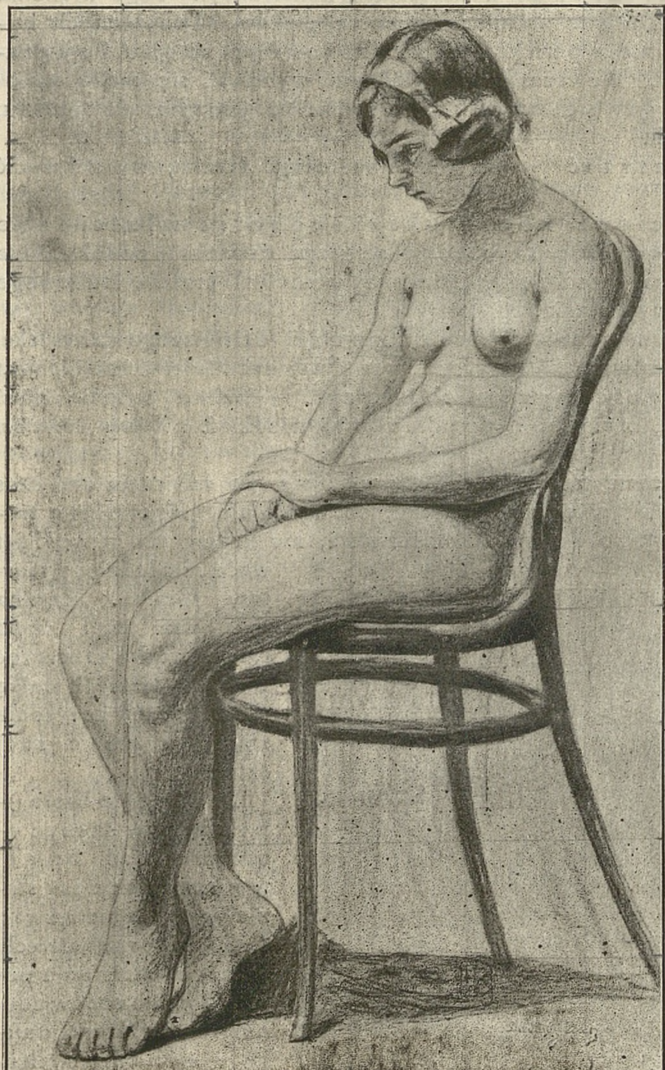


SZKIC KOMPOZYCYJNY F. JANCZYK

L. MACHALSKI.

# POŚMIERTNA WYSTAWA PRAC TONDOSA.

Działalność artystyczna Tondosa w szczególniejszym pozostawała związku z jego zżyciem się, mieszczańskiem przywarciem niejako do ulic miasta. Na skłonności estetyczne »mieszczucha« działa z dnia na dzień ustawiczne podniecenie intelektualne, niepokój i roztargnienie nadewszystko. Naturę, przyrodę, krajobraz — przysłania i zastępuje tu architektura, z całą powagą i majestatem brył wielkich i umiarowych, melodyjnością gzymsów, imponującą poezyą proporcyi. Ruch, gwar, ustawiczny jarmark, liczne uroczystości, pogrzeby, sceny tłumne, rozgrywające się na tle nieruchomych, zastygłych murów, wież, pomników i naw, wśród wibracyj świetnych i przyspieszonego rytmu życia — wszystko to dostarcza codziennej strawy dla obserwacyi osiadłego w mieście malarza. Szczególniejszą zatem posiadać trzeba organizacyę talentu, aby z tego wszystkiego uwzględniać stale i z uporem, wyłącznie treść architektoniczno-archeologiczną, odrzucając z lekkiem sercem całą przebogatą malowniczość życia. Tondos czyni to w istocie bez skrupułu. Ale i w pojęciu architektury, unika o ile możności założeń ściśle malarskich. Obrazy jego stanowią raczej wspomnienia plastyczne, oczyszczone z codzienności, z brudu i pyłu — jakby wymyte żarliwym pietyzmem kamienne lub ceglane poematy przeszłości.



AKT L. JACH

Kraków udarowały dzieje obficie zabytkami. Każda niemal ulica starego miasta posiada malownicze zamknięcie jakąś świetną sylwetą kościelnego gmachu, szmaragdowo zzieleniałej, miedzianej kopuły, cudnych hełmów wieżowych. Tondos jest tu wszędzie »u siebie«. Maluje z łatwością, lecz trwożliwie, z ustawiczną jakby obawą, by nie popsuć swego założenia czystości obrazu. Nie pozwala sobie na żadną żywość techniczną, olśniewające efekty malarskie, na ów tak dzisiaj ulubiony »temperament techniki«. Technicznie »odwala« obraz z cierpliwością i dbałością dobrego rzemieślnika — artystycznie ratuje go pietyzm dla motywu. Ten »kustosz« dbały zabytków, utrzymuje w swej graficznej ewidencyi każdy splot kamiennych gałązek, każdy wieniec gzymsów, czy zapomnianą, zbyteczną sygnaturkę, kążdą cegłę nieomal.

Z niechęcią natomiast umieszcza niezdarne zazwyczaj figury w obrazie, jakgdyby postać współczesnego człowieka »nie pasowała« i mąciła mu zgoła kontemplacyę piękna przeszłości. Nawet zaułki Kazimierza, w rzeczywistości brudne, zabłocone, otoczone atmosferą przegniłego zaduchu, w obrazach Tondosa pozbywają się właściwych im znamion zanieczyszczenia, wycofując się dyskretnie w jakiś szczęśliwszy okres wczesnej egzystencyi.

Niebo, chmury, powietrze, całą miłościwą krasę światła i przestrzeni, pobłażliwie redukuje Tondos do jednego mianownika niejako: pory na pół słonecznego dnia, o płachciastych

chmurach, nikłych cieniach i łagodnem naświetleniu. Ten bowiem rodzaj atmosferycznego spokoju bezwiątpienia najbardziej sprzyja obserwacyi architektonicznych motywów.

Wydział Powszechnego Związku artystów polskich nie szczędził trudu, by na wystawę pośmiertną zgromadzić najliczniej prace Tondosa z różnych okresów jego rozwoju i w ten sposób cześć oddać pamięci zmarłego artysty — miłośnikom zaś sztuki zapewnić doborowy przegląd jego działalności, tem cenniejszej dla każdego, kogokolwiek żywsze wspomnienie wiąże z Krakowem.

---

M. DĄBROWSKI.

# ZABAWKARSTWO I ZABAWKI.

(C. d.)

A wreszcie budowa, konstrukcya zabawki ściśle wiąże się z charakterem i jakością materyału, z uwzględnieniem jego właściwości, z którego jest sporządzaną. Ta zgodność znowu nastąpić musi konstrukcyi z materyałem, której wynikiem jest zastosowanie zabawki do użytku dziecka.

Jak się zatem z tego rozpatrzenia okazuje, to do zabawki stosują się wszelkie znane prawa konstrukcyi formy i treści, jak do każdego budowanego a użytkowego objektu, którego sporządzanie wchodzi w zakres twórczości artystycznej t. zw. przemysłu artystycznego. Zabawkę projektować zatem winien artysta i to dobrze wnikający w psychologię i upodobania dziecka. Dziecko bawiąc się stwarza fantastyczne momenty, obraca się ciągle w świecie wyobraźni, zdala od życia realnego. Wszak to są marzenia, fantazyowanie na temat jego przeżyć realnych, a zdala od natury, poruszanie się w abstraktach. Toteż najlepiej odpowiada dziecku zabawka o cechach abstrakcyjnych — zabawka winna być abstrakcyjną. Wszelkie naturalizmy w niej rażą i gniotą umysł dziecka, a raczej uproszczone, stylizowane w kształcie i w barwie zabawki przemawiają zrozumialej do jego umysłu. A że tak jest w istocie, wystarczy się przyjrzeć zabawie dziecka, a jeszcze lepiej graficznemu wyrażaniu się i określaniu świata realnego, natury przez dziecko. W to patrzenie się dziecka na otoczenie najlepiej wczuje się artysta, który jedynie powołany jest do komponowania zabawki.

Lecz jeśli chodzi o pewien materyał, który najlepiej oryentowałby twórców, w jakim kierunku pójść należy, to wystarczy przyjrzeć się zabawce ludowej, wyrobowi domorosłych artystów z pośród ludu, którzy swem naiwnem patrzeniem i odczuciem prostoty duszy dziecka stworzyli najdoskonalszy typ zabawki. Te pozorne nieudolności, uproszczenia i naiwności są niczem innem, jak umiejętnem wydobyciem z materyału i treści zabawki całego sensu i dowcipu tego przedmiotu. Jest ona zawsze abstrakcyjną, prosto a zręcznie skonstruowaną ze skodenzowanym wyrazem treści, spełniającą pełną używalność i przeznaczenie.

Jak mało, niestety, znajdujemy zrozumienia i poparcia omawianych momentów i postulatów wśród naszego społeczeństwa, które nie umie czy nie chce zażądać zabawki dla dziecka, skonstruowanej w myśl postawionych zasad, a następnie u wytwórców zabawek, którzy znów na swój sposób ignorują istotne potrzeby naszych dzieci w tym zakresie! Świadczą o tem najlepiej wystawy sklepowe i ich składy z tym artykułem, obcym nam duchem i treścią, formą i wykonaniem. Czas więc najwyższy zerwać z obcą produkcyą zabawek a stworzyć rodzimą.

Pocieszyć się można już i faktem dokonanym, że w naszym kraju nie brak było i jest wysiłków jednostek i przedsiębiorstw przemysłowych, aby polskiemu dziecku dać odpowiednią a polską zabawkę. Powstały bowiem w kraju fabryki zabawek w Jaworznie, Kołomyji i Leżajsku, pewien ich dział w Szkole przemysłu drzewnego w Zakopanem, ostatnio zaś otworzono i w Krakowie zabawkarnię, dzięki prywatnej inicyatywie artystów, którą obecnie prowadzą Warsztaty krakowskie. Wyroby zwłaszcza tej pracowni zawierają wszystkie wyż wymienione cechy artystycznej i polskiej zabawki i ozdoby.

Najodpowiedniejszym sposobem, celem uzyskania doborowego jakością i ilością projektów zabawek i ozdób są bezsprzecznie umiejętnie zaaranżowane konkursy, które eliminują wszelkie uboczne względy, wysuwając na czoło założenia wyłącznie cel artystyczny, jak to z praktyki jasno się okazało. I dziś, gdy stajemy wobec konieczności odradzania i powstawania przemysłu polskiego, powinniśmy pamiętać i o tej gałęzi wytwórczości, użyczając wszelkim z tego zakresu zamiarom jak najgorliwszego poparcia.

STANISŁAW WÓJCIK.

# PRACA I ZABAWA ARTYSTYCZNA U DZIECI.

Od pierwszych zaczątków życia zmysłów, od pierwszego niemal wejścia dziecięcej myśli w świat zjawisk konkretnych, tak dlań rozmaity, pełen tajemnic i dziwów, bogaty, ruchliwy, zmienny jak miraż i jak on nieznany, od najwcześniejszych, badawczych a trwożnych prób zetknięcia się, ujęcia, zmożenia, czy poznania — dziecko czyni podbój swojego świata, rozdaje znaczenia, określa role, ożywia go, wypełnia i rozjaśnia po swojemu siłą swej ezoterycznej fantazyi i najczystszego uczucia. Tyrania społecznej konieczności urabiania człowieka na kształt i podobieństwo dojrzałych wzorów ze stygmatem obozu władnej w danym czasie i środowisku ideologii, bierze za rękę małego twórcę i prowadzi go niewolnie w swój świat, gdzie uczucia mają swe łożyska, tamy i upusty, gdzie fantazyę rozlicza się na kratkach rubryk codziennego zapotrzebowania. Tak podobno być musi i powinno. Wszelako godzi się poznać ten malutki świat, który dziecko, jak perłopław swą wapienną skorupę, wyściela tęczową powłoką swej fantazyi, tak ilościowo i jakościowo niepodobnej do tej, która służy do palenia pod tyglem inwencyi twórców dojrzałych.

Fantazya i uczucie, to właściwe życie dziecka w swej podmiotowej duchowej istocie. Zewnętrzną formą przejawów jest zabawa i związana z nią jako wykładnik dziecięcej impulsywności twarda nieraz żmuda pracy samowolnej, obranej czasem całkowicie – według mniemania dorosłych — z rozumnej celowości, bez zahaczania o pierwiastek etyczny, lub utylitarny. Pojmując pracę jedynie jako trud, bez żadnych ubocznych względów a zwłaszcza bez sprzęgania jej istoty z wartościami natury społecznej o znaku plus, pomieścimy snadnie w ramach tak szerokiego pojęcia i dziecięcą pracę... w zabawie. A zasię skoro taki trud dziecięcy płynie jedynie z zespolonego źródła fantazyi i uczucia, skoro zabawa dziecięca jest zaprawdę »sztuką dla sztuki«, jako istotna potrzeba ludzkiej — acz jeszcze dziecięcej — duszy, swobodnej, wolnej od wszelkich trosk i udręczeń, walk, kompromisów, względów, kłamu, podłości, świadomych ułud, czy złudnej świadomości – co wszystko razem składa się na robaczywą mozaikę tła życia ludzi dojrzałych, uwierzmy, że w takiej zabawie dziecięcej tkwi najprawdziwszy, niemal idealny pierwiastek ludzkiej sztuki. Nie tej, która w skończonej formie, w szeregu matryc i prawideł wytłoczonej, zgremplowanej na kształt waty na warstacie samo-i cudzokrytyki, wyściela słuchy i pieści wzrok koneserów, lecz tej barbarzyńskiej, pierwotnej, nieuchwytnej, jak czar, subtelnej, jak mara, bezkształtnej, jak ameba, pełnej uśmiechów i świateł, tej sztuki bez kształtu i formy, przemijającej, jak blask i zwiewnej, jak mgła. Stwierdzając jej istnienie drogą statystyki, zbiorów muzealnych, przepuszczania przez ciężką maszynę ludzkiej empiryki, to trud daremny. Metody badania n. p. prac rysunkowych dziecka, polegające na statystyce zebranej z tylu to, a tylu okazów, bankrutują doszczętnie. Stwierdzenie, do jakiego doszedł Kerschensteiner, który zbadał coś 130.000 rysunków dziecięcych, że na 1.000 dzieci bawarskich, zaledwie jedno ma jakieś uzdolnienie rysunkowe, dowodzi, jak można i w pytaniu i w drogach do jego rozwiązania wiodących zagubić właściwy cel badania t. j. zdolności twórcze dzieci. Twórczości tej, której duszą jest fantazya i uczucie, dziecko w swem dziele zamknąć nie jest zdolne. Brak mu formy, zwłaszcza, gdy idzie o rysunek, czy wogóle wytwory plastyczne, A wszak nie o owe wykształcenie formalne nam idzie. Burne Jones dopiero w trzecim dziesiątku lat życia odkrył, że jest malarzem, nie teologiem.

Natomiast daje dziecko rzeczy skończone tam, gdzie forma łatwo mu się do jego ujawnień nagina. Dziecko otaczające polano z pod pieca, które lalką zamianuje, najczulszą pieszczotą, prowadzi grę najzupełniej aktorską, przy bezwzględnej szczerości. Jest tam pełnia bezpośredniego uczucia, bez aktorskiej świadomości otwartych oczu audytoryum. Według Wundta w zabawie dziecięcej widzimy wszystkie rodzaje sztuki. Jest tam taniec i śpiew, jest w działaniu epos i dramat. Sztuka plastyczna (obrazowa) usuwa się z tego kręgu. Dziecko w swej zabawie obywa się bez niej, ponieważ przedmioty potrzebne mu w jego epiczno-dramatycznej zabawie albo ma gotowe, albo je mianuje mocą swej fantazyi. »Tembardziej dziwne jest, że gdy mówimy o twórczości w sztuce dziecięcej, z reguły nie bierzemy pod uwagę owych bezustannie zmiennych, powstających i przemijających czynności fantazyi, lecz właśnie plastyczną twórczość uważamy za zakres, w którym ma się, jeźli nie wyłącznie, to wybitnie twórczość dziecka objawiać. Pochodzi to stąd, że rysunek daje rzeczy trwałe, podczas gdy epiczno-dramatyczne przejawy w zabawie a jeszcze więcej wolna gra fantazyi jest przemijającą.« Zatem, o ile prawo do miana artystycznej »zabawy« rozpatrywać będziemy od strony psychologii — z opuszczeniem »możności« (umiejętności) i »woli«, sta-

nowiącej władzę motoryczną, musimy zacząć od analizy tej psychicznej funkcyi, która w jednostce i masie jest krwią i nerwem twórczości artystycznej, t. j. od fantazyi. Dziecko w »dziele« swojem nie wypowiada się całkowicie, olbrzymią resztę kryjąc w tajnikach swej fantazyi, tak bujnej, a tak dla nas... dziwnej. Twór sztuki dziecięcej, to naturalny palimpsest, gdzie pod widoczną zewnętrzną barbarzyńską gryzmołą, tai się istotne dzieło bożą kreślone dłonią.

Na takich opierając się przesłankach zdołamy zbliżyć się do należytego oceniania dziecięcej zabawy, dziecięcych »prac« i uwierzyć, że w duchowym życiu dziecka moment artystyczny gra rolę równie silną, jak w fizycznem popędy czysto zwierzęce. Umieć dojrzeć te błyski, wydzielić je subtelną dłonią wychowawcy-psychologa z oplotu skłonności naśladowniczych, uznać te mgławicowe elementy, pozwolić im się skupić w jedno ze słońc przyszłego duchowego życia człowieka, umiejętnie temu dopomódz, oto zadanie wychowawcze, nowe a niełatwe, na które na zachodzie baczną od dość dawna zwracają uwagę.

Wśród kwiatów, zebranych z naszej niwy twórczości, z których powstają i dalej wiązać się będą »Wianki«, przyznane miejsce skromnego pierwiosnka dziecięcej twórczości, umożliwi snucie w dalszym ciągu wątku poruszonej, małej a ważnej sprawy.

---

STANISŁAW COLONNA-WALEWSKI.

# NA POGRANICZU BARWY I DŹWIĘKU.

(C. d.)

Nadmienię tylko jeszcze jeden — bodaj najciekawszy — związek między barwą i dźwiękiem. Jak wiadomo, nasza jednostajnie utemperowana skala chromatyczna, w której każda chromatyczna oktawa składa się z 12 równych półtonów, uległa w ostatnich mniejwięcej stu latach podwyższeniu akuratnie o jeden ton *) Jako punkt wyjścia dla budowy skali ustalono t. zw. ton normalny, oznaczający się w muzyce literą a', liczący 435 drgnień na sekundę. Na skutek tego podwyższenia dzisiejsza tonacya D-dur odpowiadałaby tonacyi C-dur z przed stu mniej więcej laty. I o to widzimy u »barwnych słuchaczy«, posiadających równocześnie t. zw. słuch absolutny i odczuwających różne tonacye w różnych barwach, że tonacya C-dur odpowiada w ich apercepcyi barwie białej, tonacya D-dur barwie blado-żółtej. W przeciągu więc stu lat »biała« tonacya C-dur przemieniła się w »blado-żółtą« D-dur, a przecie w tym samym mniej więcej czasie t. j. w stu latach, wszystkie białe przedmioty żółknieją...

— — — — — — — — — —

Poznaliśmy zatem dziwne i niezmiernie fascynujące, ale zarazem trudno uchwytne i niejednokrotnie tak bardzo podmiotowe wytyczne tego tajemniczego pogranicza barwy i dźwięku **). Doprawdy — nasuwa się pytanie, czy można na tak wątłych — przynajmniej na razie — podwalinach budować nową sztukę: syntezę malarstwa i muzyki, jak chcą niektórzy »najnowsi«. Idzie o pewne najistotniejsze cechy, znamionujące tak odrębnie muzykę i malarstwo, no i o nasze estetyczne odczuwanie. Zapewne. Ale walory estetyczne i istotne cechy sztuki mają przecie tak względną i prowizoryczną wartość, że znów z drugiej strony trudno apodyktycznie twierdzić, że taka sztuka jest po wsze czasy niemożliwa. Byłoby to przesądzenie przyszłości. Nie dogmat filozofii sztuki, tylko genialna twórczość artysty i rozwój ducha ludzkiego — wytyczają drogę, po której idzie Sztuka — ad astra! A czy my możemy coś wiedzieć o sztuce przyszłości? — Jakżeśmy dziś dalecy od Palestriny, Orlanda di Lasso, Haslera i Lully'ego! Jakżeśmy dalecy od Fra Angelico, prymitywów flamandzkich, Holbeina i Fra Bartolomeo! Grecy po za monodyą nie znali muzyki, szesnaste stulecie nie znało harmonii poza trójdźwiękiem. A my dziś? Z naszą polyfonią nowoczesną, z naszą skomplikowaną chromatyką i enharmonią, głębokiemi alteracyami, całotonową skalą, pentatoniką i egzotyką — jakżeśmy odbiegli już choćby od Beethovena! Czy to bodaj nie dalszy krok, niż od nas do pomysłów Skriabina? Któż ośmieli się twierdzić, że kiedyś nie narodzi się generacya ludzi, która »barwne słuchanie« zdoła sobie tak przyswoić, rozwinąwszy naturalne tegoż pierwociny, drzemiące jeszcze dziś w naszych duszach, że dla niej »Prometeus« Skriabina będzie niemowlęco-klasycznym prototypem ich muzyki! Dziś zapewne synteza muzyki i malarstwa nie leży w granicach naszego odczuwania estetycznego, ale czy nie wykazuje historya sztuki najdowodniej, że niema nic bardziej giętkiego nad owe granice?

*) Badania niemieckich fizyków prof. Fechnera i Zoellnera. (Przyp. autora).

**) Ciekawych odsyłam — oprócz cytowanej dotychczas literatury — do dwóch współczesnych muzykologów: Romain Rolland i Giacomo Setaccioli.

Powie ktoś, że przyszłość go nic nie obdzi, że on chce sztuki, dostosowanej do jego odczuwania, a nie do przypuszczalnych kanonów estetycznych przyszłych pokoleń i że już bardzo oględnie rzecz osądzając, na tego, rodzaju próby jest dziś zawcześnie. Ależ artysta, szukając nowych dróg, nie liczy na poklask współczesnego sobie tłumu, a historya sztuki i kultury uczy, że nigdy nie jest zawcześnie na... szukanie! Rzecz jasna, że próby syntezy malarstwa i muzyki nie mają dla dzisiejszego ogółu żadnej niemal wartości, ale nie zapominajmy, że to samo było z Eroicą Beethovena, to samo było z impresyonizmem, to samo było z dramatem muzycznym Wagnera, to samo jest dziś z ekspresyonizmem i formizmem, szczególnie w rzeźbie. A przecie każdy wie, czem jest dziś Beethoven w muzyce, a Renoir i Monet w malarstwie.

Twórczość, idąca ewentualnie po drodze wytkniętej przez »Prometeusa« Skriabina wymaga przyswojenia sobie pewnych środków technicznych i pewnej skali odczuwania. Synteza muzyki i malarstwa jest dziś dla nas nie dopomyślenia bez pogwałcenia jednej ze swych składowych, bez zdobycia techniki odpowiedniej, bez rozszerzenia, czy przekształcenia granic naszego odczuwania estetycznego. Dzisiejszy muzykolog pojmuje muzykę, tę najoderwańszą ze wszystkich sztuk, jako swoistą akcyę, rozgrywającą się tylko w czasie, jako sztukę, której jedyną istotną cechą — rytm i następstwo po sobie tonów w czasie. Dla muzykologa najwyższym wyrazem muzyki jest muzyka t. zw. »absolutna«, oderwana od wszystkiego w przyrodzie, objawienie jakiegoś odseparowanego od wszystkiego we wszechświecie królestwa tonów. — Owszem — istnieje i taka muzyka *). Ale Chopin, Bruckner i Brahms, którzy wystrzegali się programowych tytułów dla swoich arcydzieł, a zatem tworzyli pozornie muzykę »absolutną« — czyż byli oderwani od wszystkiego w przyrodzie? Cała skala czysto ludzkich uczuć szaleje, lub skarży się w ich dziełach; tu smutek bezkresny, tam namiętność żarliwa, tu rozpacz bezgraniczna, tam dowcip i humor, tu znów narratorski talent — wszystko skrzy się iście brylantowym ogniem mowy ludzkiej duszy! Nie! przenigdy nie! Muzyka nie jest czemś oderwanem! Niema muzyki bez treści! Muzyka jest tak samo środkiem wypowiedzenia się duszy człowieka, jak jakaś płomienna wizya malarza, a z królestwem tonów ma tylko tyle wspólnego, że duszę ludzką w tonach wypowiada.

A czyż figury Chladny'ego i doświadczenia Leadbeatera nie wykazują niezbicie, że te tony powodują także powstanie całego szeregu czysto przestrzennych zjawisk, nie mających nic »z akcyą w czasie« wspólnego, przejawów kształtu i linii, które mogą wywoływać i wywołują – podobnie, jak kwiaty mrozu na szybach – estetyczne wrażenie? Czyż istnienie barwnych słuchaczy i podświadomie przez ogół odczuwana pewna analogia barwy i dźwięku, lub wreszcie impresyonizm muzyczny, który dzięki genialności Debussy'ego wywalczył sobie już dziś prawo obywatelstwa na estradzie — czyż to wszystko nie zwraca uwagi na faktyczne istnienie pewnych stycznych między muzyką i malarstwem, których dziś jeszcze ściśle określić niepodobna, ale — któż wie – czy tego nie uczyni przyszłość?

Może muzyka uwzględni Kształt, tworzony przez wibracyę dźwięków, może uwzględni spokrewnienie barwy z dźwiękiem, może zużytkuje to dla wrażeń estetycznych — a rozwijając się na tej drodze — może naprawdę przez wyzwolenie się z więzów »muzyki absolutnej« stanie się tak inną, niż ta w naszem dzisiejszem ujęciu, — że bez »pogwałcenia się« potrafi dojść do syntezy ze sztukami plastycznemi!

Jedynym kategorycznym imperatywem w Królestwie Sztuki jest genialna twórczość, twórcza intuicya artysty. A że ta jest nieobliczalna, więc — — — —

*) N. p. fugi M. Regera.



STANISŁAW COLONNA-WALEWSKI

# WYCHOWANIE ARTYSTYCZNO-ESTETYCZNE.

## KILKA MYŚLI O WYCHOWAWCZEM ZNACZENIU MUZYKI.

Trudno jest nieco uświadomić sobie doniosłość wychowawczego znaczenia muzyki, bo ona istotnie nie daje jakichś doraźnych utylitarnych korzyści, jakie dziecko, lub dorastający człowiek może ciągnąć n. p. z literatury, teatru lub sztuk plastycznych. Muzyka, ta najwewnętrzniejsza i najbardziej bezpośrednia ze wszystkich sztuk płynie z przepastnej głębi duszy artysty i o ile ma mówić do człowieka, musi do takiej samej głębi w jego duszy spłynąć, musi natrafić na pewien odpowiednik, na pewne już z góry istniejące podłoże, na którem dopiero może rozwinąć zamierzone przez twórcę działanie. Muzyka jest mową duszy do duszy, mową, której się trzeba wprzód nauczyć, by ją módz zrozumieć. Zmysł słuchu jest tu tylko pośrednikiem, bramą dla podniet, wywołujących wrażenie, pośrednikiem koniecznym wprawdzie, ale zaprawdę podrzędnym, o ile idzie o istotę procesu psychicznego, jaki stwarza myśl muzyczna. Muzyki trzeba się uczyć powtarzam, by tą drogą dojść do funkcyonalnego rozwoju tego podłoża, tego odpowiednika w duszy, który dopiero opracowawszy wrażenie muzyczne z zewnątrz płynące, przyswaja je świadomości.

Człowiek, w którym nie kształcono, nie rozwijano tego podłoża, nie może rozumieć muzyki; ona odbija się odeń, jak promień światła od gładkiej powierzchni, spływa po niem niejako — nie mogąc dosięgnąć tej głębi, w której rozpoczyna dopiero rozwijać swoje działanie.

Wiadomą jest rzeczą, że najbardziej powierzchowne działanie muzyki dotyczy w pierwszej linii ogólnego nastroju, potem natężenia dźwięku, lub akcesoryi (jeśli w orkestrze) i wreszcie najbardziej zasadniczego, metrycznego rysunku łatwych dla apercepcyi melodyi. A zatem dynamika w muzyce i najbardziej prymitywny, o ile możności rytmiczny melos są najprzystępniejsze nawet i dla niewykształconego człowieka. Głębszem jest już działanie muzyki, jeśli jednostka uświadamia sobie tajemniczą mowę modulacyi harmonicznych, jeśli z wielogłosowego splotu motywów wyłania bodaj uchem tematyczną pracę twórcy, jeśli jest w stanie bodaj ogólnym rzutem ogarnąć kształt formy, w jakiej jej podano myśl muzyczną, jeśli wreszcie pozornie amorficzny i arytmiczny melos przemawia równie łatwo, jak prymitywna melodya, zamknięta w parzystej ilości taktów, gdzie odrębano najrytmiczniej każdą arsis i thesis.

Z najgłębszem i najistotniejszem wrażeniem muzycznem mamy dopiero wówczas do czynienia, jeśli do jednostki przemawia wprost — bez względu na zawiłość opanowanych zresztą środków technicznych — myśl muzyczna, ten zaświatowy, tajemniczy ethos muzyki, korespondujący zaprawdę tylko z wybranymi.

Między temi trzema stadyami rozwoju estetycznego odczuwania muzyki niema oczywiście ostrych granic, jak zresztą nigdzie. Najwyższe stadyum, bezpośrednia apercepcya myśli muzycznej jest dziedziną estetycznego odczuwania, nie dającą się z niczem porównać. Każdy z nas, nawet niekoniecznie wykształconych muzycznie odczuł to w jakiejś jasnej chwili bodaj raz w życiu, gdy ze słyszanego arcydzieła, napisanego nieraz bardzo łatwo, przy użyciu niezmiernie prostych środków technicznych (Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms) wionęło nań jakieś zagadkowe, nieuchwytne, przeczyste, zaiste nadziemskie tchnienie, tchnienie geniuszu – jak najczęściej powiadają, szarpnęło głębią duszy, wydarło westchnienie z piersi, obudziło całą skalę dziwnych, nigdy przedtem nie doznanych wrażeń i uleciało, niby meteor — pozostawiając po sobie jakąś świetlaną, zwolna bladnącą smugę — w duszy.

Ale to była chwila. By ją pomnożyć, by módz częściej obcować z Pięknem, zaklętem w arcydziełach genialnych kompozytorów — trzeba się muzyki uczyć; trzeba sobie przyswoić te techniczne środki wyrażania się, jakimi się posługuje artysta-twórca, by módz zrozumieć jego mowę.

A zatem wykształcenie muzyczne, stosowane starannie i racyonalnie, wzbogaca duszę człowieka o pewną sumę wrażeń estetycznych i uszlachetnia jego aparat odbiorczy, jego odczuwanie. Dwa te momenty odgrywają wcale niepoślednią rolę w wychowaniu. Człowiek o giętkich i rozległych granicach odczuwania, ogarniający okiem duszy dalekie horyzonty sztuki, stoi bezwarunkowo na wyższym szczeblu rozwoju kulturalnego i duchowego, niż jednostka, dla której pewne dziedziny odczuwania są »terra ignota«. Dla człowieka niewykształconego muzycznie, a względnie kształconego nieracyonalnie, lwia cześć literatury muzycznej pięknej (pomijam muzyczkę salonową, taneczną, operetkową, okazyjną, kinową etc.)

jest sezamem, zamkniętym na siedem iście stalowych zamków. Cała zatem suma wrażeń, przypadająca w udziale jednostce, będącej w możności rozumnego i pełnego odczuwania prawdziwej muzyki, odpada dla takiego człowieka i nie może stać się nigdy jego własnością. Taki człowiek jest jak gdyby kaleką duchowym. Pewne dziedziny odczuwania są dlań raz na zawsze niedostępne, są mu tak obce, jak głuchoniememu od urodzenia — dźwięk, — o te więc dziedziny jest ten człowiek intelektualnie uboższym. Okaleczała, a raczej upośledzona jego apercepcya nigdy już nie rozwinie skrzydeł do lotu na te wyżyny, gdzie inni — niby wielkimi haustami chłoną nieprzeparty, przemożny czar, wiejący z preludyów i chorałów Bacha, tchnienie absolutnego Piękna, inkarnowane w etudach, lub genialnych scherzach i balladach Chopina, tajemnicę przebogatych, nieśmiertelnych emanacyi gigantycznej duszy Beethovena, bezpośredniość cudu, zaklętego w balladach i symfoniach Brahmsa, że już nie wspomnę o mistycznie rozmodlonych symfoniach Brucknera, o jarzących się baśniowemi barwami mysteryach Debussy'ego i wreszcie o rozełkanych, to znów szalejących burzą namiętności, lub wisielczego zaiste humoru, o niesamowicie tajemniczych gigantach-symfoniach Gustawa Mahlera!

Wspomniałem powtóre o uszlachetnianiu odczuwania przez muzykę. Muzyka jest najwewnętrzniejszą ze wszystkich sztuk i dlatego trudno pomyśleć o bezpośredniejszem wypowiedzeniu się tworzącego artysty, niż właśnie przez muzykę! Trudno też pomyśleć o dokładniejszej — że tak powiem — absorbcyi Piękna, niż właśnie z genialnego arcydzieła muzycznego, jeśli słuchającym będzie człowiek, z natury estetycznie wrażliwy, a muzycznie starannie, rozumnie i wszechstronnie wykształcony.

Jeśli młodą, już z natury wrażliwą, spontanicznie chłonącą Piękno duszę ludzką, będziemy karmili coraz to nową, piękniejszą, zawilszą myślą muzyczną *), to — pomijając równolegle postępujący rozwój krytycyzmu, kultury estetycznej i smaku estetycznego, — istotnie uszlachetni się, wysubtelni się jej sposób odczuwania. Trudno to ująć w słowa. Mamy tu do czynienia z rozwijającą się wybrednością, smakoszostwem estetycznem, ze zjawiskiem w rozwoju kultury niezmiernie pożądanem. I kto wie, czy nie wchodzi tu w grę uszlachetnienie całego człowieka. Twierdzę, że w jednostce, estetycznie wysoko rozwiniętej i prawdziwie, szczerze, głęboko wrażliwej na Piękno — tkwi coś z majestatu etyki, coś — co graniczy niemal z Dobrem. Pomijam nieszczęśliwą Heddę Gabler, której kultura estetyczna była tylko zewnętrzną ogładą, nie natrafiającą na wewnętrzny podkład, na przyrodzoną wrażliwość Piękna, a napotkawszy raczej na hysteryę, wytworzyła tragikomiczny dziwoląg. W pewnych atoli wypadkach kultura estetyczna wpływa niewątpliwie na uszlachetnienie odczuwania, a może nawet na etyczne udoskonalenie duszy człowieka.

Potrzebne są tu dwa momenty: pewien minimalny zasób zdolności odczuwania, który się musi usilnie rozwijać odpowiedniem wychowaniem — no i racyonalne kształcenie muzyczne, a w pierwszej linii nie pomijanie teoryi muzyki.

Najwięksi myśliciele starożytności, Pytagoras i Plato, niezmiernie wysoko stawiali wychowawcze znaczenie muzyki. Pierwszy wzbraniał dostępu do swej akademii uczniom, którzy nie wykazali znajomości przynajmniej elementarnych zasad muzyki i matematyki, drugi nazywał muzykę podstawą wychowania. Wszędzie zaś na Wschodzie, w Egipcie, Chaldei, Persyi i Fenicyi, we wszystkich hermetycznych uczelniach wykładano starannie teoryę muzyki **), uważając znajomość siedmiotonowej skali muzycznej za podstawę kosmo- i teogonii. W greckich akademiach o poranku i wieczorem pieściły ucho ucznia dźwięki kytar, fletni, syringów i formingów, którym towarzyszyły podniosłe słowa »Złotych Ksiąg«, zawierających prawdy tajemnej wiedzy. Teorya muzyki — jak na Wschodzie — była i tu niemal że podstawą nauczania. Szkolnictwo Odrodzenia obok retoryki, gramatyki i poetyki skwapliwie pielęgnowało nauczanie matematyki i teoryi muzyki. I tak wiekami ciągnęła się ta myśl przewodnia, aż w ubiegłem stuleciu wydalono teoryę muzyki do szkół czysto muzycznych, degradując ją do przedmiotu nieobowiązkowego w ogólnem wykształceniu. A i w konserwatoryach i innych instytutach muzycznych uczniowie, niezbyt do niej przynaglani przez nauczycieli, traktują ją bardzo po macoszemu, uważając ją niejednokrotnie za zło konieczne, lub ignorując zupełnie. Skutki — fatalne. Bardzo niedawno zdarzyło mi się spotkać panienkę, bądź co bądź grającą już »kawałki muzyczne«, która nie miała najmniejszego wyobrażenia o interwałach muzycznych, tonacyach, ich pokrewieństwie etc. Nie wiedziała naprzykład nawet, w jakiej tonacyi został napisany »kawałek«, który ona na razie grała!!!

*) Równie dobrze coraz to ciekawszemi przejawami sztuk plastycznych. Nie mogę tu wyodrębnić muzyki. Idzie o Piękno, o kulturę estetyczną, do której równie dąży muzyka, jak plastyka i poezya.

**) Teorya muzyki powstała w Egipcie i została dopiero przeszczepiona na grecki grunt przez greckich filozofów, którzy przeważnie byli uczniami kapłanów egipskich.

Boska naiwność jej »prywatnej« nauczycielki muzyki nie uświadamiała sobie niestety, że cała wiedza muzyczna owego dziewczęcia nie może pójść bez teoryi muzyki nigdy dalej, niż mniej lub więcej równe i mniej lub więcej mocne odegranie jakiegoś mniej lub więcej wzruszającego »Chant du soir«. Dla tejże boskiej naiwności bowiem odgrywanie jakichś »kawałków« jest najdalszym kresem wykształcenia muzycznego, a muzyka — jako sztuka i jej znaczenie, to bialusieńka, czyściutka, niezapisana karta!

A tak olbrzymiem mogłoby być znaczenie muzyki dla wychowania, gdyby odrodzić teoryę muzyki w szkołach, gdyby bodaj inaczej prowadzić naukę muzyki w instytucyach wychowawczych! Niestety — w naszem społeczeństwie wychowanie muzyczne nie istnieje wogóle, a nauczanie muzyki błądzi po tak manowczych wertepach, że — nic dziwnego — daje wyniki bardzo często ujemne. Pomijam kilka konserwatoryów i uczelni, które stosując w nauce muzyki pewien mniej, lub więcej ustalony na Zachodzie schemat, stoją na wysokości swego zadania. Natomiast cała masa koncesyonowanych instytutów muzycznych, przez nikogo nigdy nie kontrolowanych, prowadzonych najczęściej przez wykolejonych solistów, nie pytanych przez nikogo o kwalifikacye na p e d a g o g ó w muzycznych, wychowuje muzycznie całe pokolenia, karmiąc je surogatami mądrości muzycznej, nieraz o aż nazbyt wątpliwej wartości. Nie mówię już o legionie t. zw. »prywatnych« nauczycielek muzyki, mniej lub więcej dyplomowanych, które albo zdołały zmonopolizować naukę muzyki w jakiejś szkole, w jakimś klasztorze, lub jakimś zakładzie wychowawczym, albo też drogą inseratów dziennikarskich, zachwalających całkiem podejrzanie przystępne i skromne warunki, zdobywają sobie uczniów.

Niezbyt pomyślne warunki finansowe, w jakich żyje inteligentny ogół naszego społeczeństwa, powoduje fakt, iż rodzice w wyborze metrów muzyki dla swych dzieci, muszą się kierować oszczędnością. Ot — byle się nazywało, że »i ja także kształcę moje dzieci w muzyce«. Rezultaty tego — jak najgorsze. Dziecko, uczące się n. p. gry fortepianowej, zamiast pod kierunkiem światłych nauczycieli poznawać świątynie Piękna muzycznego, zamknięte w łatwiejszych utworach Bacha, Mozarta, Beethovena, Schumana, zamiast kształcić smak artystyczny, a później powoli rozwijać technikę studyami Czernego, Cramera, Moschelesa i Henselta, by módz kiedyś wreszcie dostąpić zaszczytu i rozkoszy bodaj czytania dzieł takich tytanów fortepianu, jak Chopin i Liszt, biedne to dziecko dostaje z punktu zupełnie bezwartościowe t. zw. »salonowe kawałki« jakichś Morleyów, Gumpertów, Fischerów, Spindlerów, Bardognich, Osmańskich, Łusakowskich i t. d., by je módz wyrecytować n. p. na imieniny babci! A zaprawdę obiecujące są tytuły tych sławetnych kawałków! Roi się tam od takich rzeczy, jak »Sen po balu«, »Bum-bum« *), Parfum des roses, Konwalijka, Chrabąszczyk, Serenade zigane (?), Hulanka, Wesoła jazda, Cache-cache — i wreszcie zaiste nieskończony szereg Chant de mai, Chant des fleurs, Chant du soir, Chant d'amour etc.

A cała muzyczna literatura Piękna leży odłogiem! I nie można się dziwić później, że owo dziecko wyrósłszy na człowieka, garnie się do kawiarnianego ensemblu, do operetki, a co najwyżej do opery, że jego etażerka z nutami w salonie przepełniona jest tylko i li tylko muzyką taneczną, wyciągami fortepianowymi z operetek lub co najwyżej sentymentalnymi »morceaux«, — mającymi z muzyką zaprawdę jeszcze mniej wspólnych cech, niż dobry ciekawy rytmicznie taniec!

Na takim człowieku popełniono zbrodnię. Okaleczono go jako dziecko, zamknięto przed nim na zawsze pewne dziedziny odczuwania, nie wyniesiono jego aparatu odbiorczego ponad poziom płaskich i tanich wrażeń, nie otwarto mu oczu na drogę do Sztuki, to też chroma, jak ślepy na wyboistej drodze, ilekroć przestąpi progi przybytków Piękna i tylko chwilami szarpnie nim dziwna tęsknota, owładnie nim dziwne jakieś uczucie, jakieś pragnienie niedopowiedziane, jakiś żal niedołkany...

I podobnie, jak niedomagania naszej wiedzy ścisłej, wznoszącej zdala »od próżnych pytań« swój dumny gmach, nie wyrwą z serca ludzkiego pożądania syntezy, pożądania Prawdy, pożądania odpowiedzi na dlaczego? i poco? tak i niekompletna kultura estetyczna nie uśpi w myślącym człowieku tęsknoty do Piękna. Serce ludzkie bije rytmicznie pożądaniem Prawdy i Piękna, odkąd w człowieku obudziła się świadomość i będzie zawsze tak samo biło, aż po chwilę wystygnięcia ziemi...

---

*) Autentyczne (sic!). Pod tym tytułem wyszedł marsz niejakiego p. H. Roli w skandalicznem wydawnictwie Arcta »Młody muzyk«.

**Wszystkich polskich twórców zapraszamy do współpracy!**

# TEATR.



KAROL HOMOLACS

## KILKA UWAG O TEATRZE WYSPIAŃSKIEGO.

(Dokończenie).

Jaskrawo również występuje to założenie w Bolesławie Śmiałym. — Cała architektura komnaty, rozwiązanie bramy, ten szereg obrazów, który się z tej bramy malarsko wyłania — a dalej tron tyłem ustawiony, niejako biegunowo z bramą związany i trumna, która się na widza wali — — to nie są dodatki — to założenie równie istotne jak słowo.

Nie będę rozwijał tej sprawy, gdyż właściwie należałoby opracować dramat za dramatem, scenę za sceną i wykazać to niezmierzone bogactwo koncepcyi plastycznych, które się ze słowem i gestem w jedną nierozerwalną całość zlewają, wytwarzając harmonię nowego typu, jakiej nie dał Shakespeare, bo dać jej nie mógł dlatego, że nie był genialnym plastykiem.

Może kiedyś znajdą się ludzie, którzy potrafią dramaty Wyspiańskiego z tego założenia krytycznie oświetlić. Ja, zadowolnię się tym istniejącym szkicem i mimochodem jeszcze tylko zwrócę uwagę na jedną okoliczność, która założenie powyższe uwypukla. Mam tu na myśli fakt, że Wyspiański w dwóch swoich dramatach scenę jako taką plastycznie na scenę wprowadził. (»Noc Listopadowa« i »Wyzwolenie«). Taka kompozycya zwłaszcza w Wyzwoleniu wykazuje wyraźnie, że punktem wyjścia dla całości dramatu były kulisy — było właśnie to »pudło do kapelusza«. Z tego »pudła« wysnuwa się cała treść ideowa, i ona też stanowi rezonans, który każde słowo potęguje.

Doprawdy, kulisy w Wyzwoleniu to nie jest »pomysł« to jest rewelacya całej twórczości dramatycznej Wyspiańskiego. W tym właśnie dramacie, który wydaje się być syntezą ideową poety, ujawniają się również architektoniczne założenia plastyka.

Jest to przedziwny dramat, który odsłania niejako samą tajemnicę tworzenia i w nim właśnie scena jest materyałem, oraz ideowem założeniem, z którego wszystko się rozwija.

Żyją tu widma zrodzone z kulis, tak jak z lasu zrodzone są fauny, a z wody syreny.

Ten dramat wykazuje w sposób najjaskrawszy, że on nie wywodzi się ze słowa i że się nie da w książce zamknąć.

I dlatego dramatów Wyspiańskiego nie wystarczy czytać, ale trzeba na nie koniecznie patrzeć, gdyż dopiero wtedy stają się w pełni zrozumiałe.

Niestety ten teatr jaki narodził się w duszy Wyspiańskiego, teatr, który On widział wyraźnie w bezsennych twórczych nocach, widział plastycznie, tak jak tylko malarz widzieć może, ten teatr zgasł z nim razem, i nigdzie go już w całości odnaleźć nie można.

Są tylko wskazówki, słowami wyrażone w tekście, są szkice i rysunki, jest jeszcze nić jedna, najważniejsza może — jest żywa tradycya.

Żyją dziś jeszcze aktorzy, ktorym On doradzał, żyją krytycy i dyrektorowie, których objaśniał, żyją przyjaciele, którym się zwierzał. Ten cały materyał należy z pietyzmem zgromadzić, zestawić, opracować, aby odtworzyć możliwie najwierniej ten wielki, plastyczny teatr Wyspiańskiego.

Dzisiaj, każdy czuje się w prawie coś w dekoracyach zmieniać, coś przestawiać, coś opuścić lub dodać. Robią ludzie poprawki, a rezultatem tego jest to, że tradycya się paczy, i teatr Wyspiańskiego zamiera.

Obowiązkiem artystów plastyków jest, zaprotestować w formie najbardziej energicznej przeciw temu niedbalstwu, przeciw tej profanacyi. Nie wolno zmienić jednego słowa w tekście »Pana Tadeusza«, i taksamo niewolno zmienić jednego szczegółu w sceneryi Wyspiańskiego. Tak jak Lutosławski wydał Genezis z ducha ze wszystkiemi błędami gramatycznemi, tak też należy uszanować wszystko

coby nawet się wydawało błędem w plastyce scenicznej Wyspiańskiego. Błędy bowiem, choćby nawet były istotne, nie sprzeniewierzą się stylowi i stokroć mniej szkodzić będą całości, aniżeli dowolne poprawki, od których roją się dzisiejsze przedstawienia np. Wesela.

Obowiązkiem tedy plastyków jest ratować dzieło Wyspiańskiego, zanim spaczy się i rozsypie doszczętnie.

Obowiązkiem jest pozbierać te okruchy, które są pomiędzy ludźmi i złożyć je do narodowego skarbca.

Nie wystarczy jednak zebrać odpowiednie szkice, informacye, wskazówki i cały ten materyał razem do teki zamknąć. — Trzeba go opracować, zlepić, trzeba zbudować teatr Wyspiańskiego.

Zbudować teatr, to znaczy ustalić dekoracye, kostyumy, oświetlenie, ugrupowania. — Zgodnie ze wskazówkami Wyspiańskiego, o ile one istnieją — a tam gdzie ich brak,— zgodnie z charakterem jego twórczości; zgodnie z jego stylem. Jest to duża wieloletnia praca, wymagająca udziału najtęższych plastyków; praca, której niepodobna dokonać w gmachu na codzienne widowiska przeznaczonym. A zatem trzeba mieć własny warsztat własną scenę, trzeba dźwignąć mury, w których odżywać będzie słowo wielkiego poety-plastyka.

Bez takiej sceny dramat Wyspiańskiego traci połowę swojej treści, staje się na pół niemy. Może się bez sceny obejść Słowacki, bo on i w książce jest żywy, ale nie może się obejść Wyspiański.

Z chwilą kiedy uznamy podstawowe znaczenie plastycznej twórczości Wyspiańskiego w dramacie, a w konsekwencyi, zgodzimy się na to, że teatr Wyspiańskiego nie mieści się w książce, paczy się na dorywczej scenie codziennych widowisk i wymaga swojego domu, aby w nim ożył, to miejsca na ten dom musimy oczywiście szukać tylko w starym Krakowie. Skoro przejdziemy myślą te miejsca, któreby się do tego nadawały, to niechybnie dojdziemy do wzgórza Wawelskiego, które nierozerwalnym węzłem związane jest z życiem i twórczością Dantego Krakowa.

Na ten Wawel patrzał młody Wyspiański z okna swego pokoju i zrósł się z nim przez życie jak nikt drugi w całej Polsce. — Dla Wawelu rysował najpiękniejsze kartony i rzeźbił słowem najwyższe pomniki. Skoro więc duch jego tak silnie zespolił się z tem miejscem, niechby tam wyrosło dla ducha tego mieszkanie. Wyspiański był tą klamrą, która zamyka jeden wielki tom rozwoju życia polskiego, niechby więc dom jego stanął na Wawelskim wzgórzu, jako łącznik pomiędzy tem co było, a tem co przyjdzie.

Wyobrażam sobie, że możnaby wybudować teatr o murach prostych a szlachetnych, którego architekturę dopełniać i bogacić będą wieki przyszłe. W tym teatrze, jak w skarbcu narodowym złożony byłby dramat Wyspiańskiego plastyczny, pełny, taki jakim narodził się z jego ducha. — Tam złożone by były wszystkie szkice i materyały, a raz do roku otwierały by się podwoje tej świątyni i wtedy na szereg dni w całej potędze i krasie odżywał by duch proroka-poety, a z całego kraju ciągnęłyby pielgrzymki, aby się napić u najczystszego źródła polskości. Potrzebę stworzenia teatru Wyspiańskiego wyprowadziłem w powyższym szkicu z założeń czysto technicznych, i starałem się wykazać, że z tego stanowiska patrząc, twórczość Wyspiańskiego jest zupełnie jedyną i niema poprzedników. Znaczenie jego dla Polski rośnie i potwierdza się z każdym rokiem, należy on bowiem do tych najrzadszych wybrańców, którzy przemawiać umieją tak do wybranych jednostek, jak do całych tłumów, należy on do tych, którzy poruszyć umieją w każdem sercu to, co w nim najgłębiej jest polskie.




SZKIC PORTRETOWY T. DOBROWOLSKI

W. PROKESZ.

# IRENA SOLSKA.

W współczesnym teatrze polskim jedna z gwiazd najjaśniej świecących, przedstawicielka na wskróś nowoczesnego stylu sztuce aktorskiej, artystka o skali talentu przebogatej i własnej psychice. Indywidualizm jej kładzie wybitne znamię piękna i artyzmu wysokiej miary na wszystkich tych kreacyach, które leżą w zakresie i ramach tego niepospolitego talentu, będącego ornamentem każdego zespołu aktorskiego. Możnaby ją nazwać polską werystką gdyby talent jej obracał się wyłącznie w zakresie ekspressyjnego czy wybitnie dramatycznego — jak u Eleonory Duse — repertuaru. Ale talent Solskiej nie ma ściśle ograniczonych ram. Zakreśla on szerokie koła pojęć od prawdy życiowej, od realizmu scenicznego, od refleksyi i wyrazistego akcentu dramatycznego, do inpressyonizmu i symboliki. A idzie czynnikom talentu w pomoc linia rysunkowa pozy, barwa i piękno ruchów i giestu. W sztuce Solskiej widać wcielenie ideału piękna, do którego artystka dochodzi przez intuicyjne odczucie i skojarzenie harmonii linii giestu i gry mimicznej z koncepcyą artystyczną podłoża psychicznego odtworzonej kreacyi. Takie pojęcie zapewnia styl indywidualny w grze, okraszony nadto w wyrazie modulacyą głosu cokolwiek zmatowanego ale posiadającego swoją barwę i giętkość, ilekroć chodzi o wyraz i akcent w stopniowaniu napięcia uczuć, wyrazu bolu lub cichej rezygnacyi. Właściwości fizyczne nie predestynują Solskiej na stanowisko divy dramatycznej. Jej bujny talent szuka wypowiedzenia się z największem powodzeniem w repertuarze Ibsena, Wildego, Przybyszewskiego, Kisielewskiego, D' Annunzia — ale obok tego może znaleść sposobność stworzenia klasycznej stylowo kreacyi także w Szekspirze lub Molierze, w salonowej komedyi francuskiej lub słowackiej.

Twarz wyrazista o liniach rysów pociągłych, żywem oku, przeważnie spokojna w układzie scenicznym, ruchy harmonijne, zawsze estetyczne, warunkują kreacyę Solskiej do ról o podkładzie ironicznym, lub mających piętno bolesnego wdzięku miłości tajemnej tłumiącej żar namiętności. A ma ich szereg długi. Staszka w »W sieci« (Kisielewskiego, Hedda Gabler w sztuce Ibsena, Miss Erlepme w »Wachlarzu pani Windermeere« Wildego »Psyche« w sztuce Żuławskiego »Eros i Psyche«, Viola w »Wieczorze trzech Króli« — oto najcelniejsze perły wyjęte z dyademu ról Ireny Solskiej.

Z dat biograficznych naszej artystki przypomnieć należy, że dla sztuki dramatycznej poświęciła malarstwo w którem wykazywała niepowszednie zdolności. Córka Bronisławy Poświkowej, artystki malarki posiadającej szkołę rysunkową w Warszawie marzyła jednak od wczesnej młodości o teatrze i tam też skierowała drogi swej karyery życiowej, zachęcona do tego przez pierwszego nauczyciela którym był znakomity artysta teatrów warszawskich Bolesław Leszczyński. Po raz pierwszy debiutowała na scenie w teatrze Wołowskiego w Łodzi w sztuce Halma »Hrabia René« w r. 1897. W tym też roku przybyła do Krakowa i zaangażowana przez dyr. Pawlikowskiego występowała początkowo pod teatralnem nazwiskiem Pomian. Wybitny talent młodej adeptki rozwinął się szybko pod światłem kierownictwem takiego znawcy jak Pawlikowski. Rolą Staszki w »W Sieci« Kisielewskiego zdobyła pierwszy tryumf sceniczny po którym nastąpił niebawem cały szereg dalszych. Jednym z tych, którzy pierwsi talent Solskiej oceniali był Adam Asnyk. Po trzech latach pobytu na krakowskiej scenie przenosi się Pomianina do Lwowa, gdzie w krótkim czasie staje się ulubienicą publiczności. Znalazłszy w małżonku swym Ludwiku Solskim znakomitego informatora i nauczyciela szybko zdobywa laury całym szeregiem ról i staje się ulubienicą publiczności. Około r. 1905 powraca do Krakowa, który wprawdzie początkowo nie otoczył jej równym jak Lwów entuzyazmem, niemniej jednak dał niezwykle szerokie i wdzięczne pole do pogłębienia talentu i skali środków oraz utrwalenia się na pierwszorzędnym stanowisku w nielicznem gronie wielkich artystek dramatycznych polskich. Dziś mimo że niezawsze za dyrekcyi Teofila Trzcińskiego odpowiednie dla swego emplois aktorskiego otrzymuje role, jest jedną z najważniejszych sceny krakowskich podpór. Częste występy gościnne do zawsze otwartemi rękami witającego ją Lwowa, do Warszawy a nawet zagranicę do pobratymców utrwalają zasłużony artystyczny rozgłos Solskiej. Zdobyty nietylko talentem ale silną wolą i pracą.

Prof. Dr. ADOLF CHYBIŃSKI

# MUZEALNICTWO MUZYCZNE.

Dział muzyczny w naszych muzeach przedstawia się niewątpliwie najsłabiej. Powód tego jest bardzo prosty: pracownicy muzealni poświęcają główną uwagę sztukom plastycznym, przemysłowi artystycznemu lub przedmiotom ogólnej etnografii, nie mając odpowiedniego przygotowania do czynności, wynikających z potrzeby tworzenia działów muzycznych. Zbyt mało mają wiadomości z zakresu organografii (nauki o instrumentach bliższej lub dalszej przeszłości), drukarstwa muzycznego, historyi muzyki i muzy etnograficznej. Pracownik muzealny, mając sposobność nabycia dla muzeum dwóch instrumentów, wybiera ten, który łączy się z jakąś wybitną osobistością (np. instrument, o którym wieść krąży, iż był w posiadaniu króla lub królowej polskiej), mimo że w danym razie drugi instrument (mniej »pamiątkowy«) przedstawia się korzystniej jako typ historyczny lub etnograficzny. Ani dziwić się nie można, ani też czynić zarzuty, co najwyżej należy stwierdzić, że t a k nie można już dalej postępować.

Sądzę, że nie od rzeczy będzie w przystępnej formie nakreślić rozmiar z a d a ń, jakie mają w dziale muzycznym spełnić muzea polskie bez względu na to, czy będą miały lub mają charakter »przemysłowy«, »narodowy«, dyecezyalny«, »etnograficzny«, »techniczny« itd. Pierwej jednakże musimy zdać sobie sprawę z tego, j a k i e p r z e d m i o t y m u z y k i i k u l t u r y m u z y c z n e j w c h o d z ą w z a k r e s m u z e u m, przyczem odrazu zwrócimy uwagę na to, że inne zadania ma do spełnienia muzeum muzyczne, inne zaś takie, w którem dział muzyczny jest tylko jednym z wielu działów, reprezentujących razem dawniejszą lub nowszą kulturę pewnego kraju albo obszaru etnicznego, albo pewnej części Europy lub wreszcie świata. Że w naszych warunkach muzeum nie może mieć jakiegoś specyficznego zadania, to wynika choćby z faktu, jakim jest niewielka ilość muzeów, w dodatku nie mogących brać na siebie zadań zbyt rozległych. Zbiera się przeważnie wszystko, dając pierwszeństwo względom historyczno-pamiątkowym, a po części etnograficzno-lokalnym. Ale i te zadania nie w każdym kierunku mogą być podejmowane wszechstronnie i bez indywidualnych upodobań czynników mających wpływ na nabycie przedmiotu muzealnego. Będziemy starali się wykazać, że to nie jest winą pracowników muzealnych, którzy mogą nabywać lub decydować o nabyciu tylko w działach dobrze im znanych. Dział muzyczny z reguły do tych ostatnich n i e należy. Stosunek ilości, choćby tylko instrumentów ludowych zebranych w naszych muzeach, do wielkości potrzeb choćby tylko lokalnych, nie jest stosunkiem prostym. Inaczej mówiąc: muzea nasze nie zawierają tylu i takich instrumentów, będących w użyciu naszego ludu, aby pogląd na ten dział naszej kultury muzycznej mógł być wystarczającym dla etnografa polskiego (a już nie dla obcego). A obok tych iustrumentów istnieją jeszcze inne, bądź obce lecz w Polsce używane lub wyrobione dawniej, niedawno albo obecnie, bądź też rodzime, które do obcych się przedostały i na obczyźnie przyjęły. Ponadto instrumenty nie stanowią jedynego działu muzycznego w zakresie muzyki — tworzą tylko poddział.

Przejdziemy więc kolejno wszystkie działy muzealnictwa muzycznego i zdamy sprawę z zadań pracownika muzealnego, zadań mających na celu tworzenie poglądu na historyczny rozwój naszej kultury muzycznej.

1. *Zbiory instrumentów.* Zadaniem danego muzeum będzie zdać sobie sprawę z tego, że przy zbieraniu i porządkowaniu instrumentów uwzględnia się różnicę między instrumentami artystycznymi i etnograficznymi. Przykład: do pierwszego działu należą np. skrzypce, wiolonczela, flet, fagot, puzon itp., do drugiego zaś używane i wyrabiane przez lud różne rodzaje piszczałek, ligawek, dud, lir itp. Każdy z tych dwóch działów ma przedmioty historyczne (z przeszłości) i współczesne, ponadto przy dziale etnograficznym musi być uwzględniony dział etniczny (porządkowanie według obszarów etnicznych, np. dudy mazurskie, podkarpackie, podhalańskie itd.). Osobno należy uwzględnić instrumenty wyrobu polskiego, osobno zaś obce. Jeśli na razie zbiór instrumentów danego muzeum nie jest obszerny, wówczas doraźny podział ograniczy się do zasady naprzód wspomnianej (instrumenta artystyczne i etnograficzne). W każdym z tych działów uwzględni muzeum podział według rodzajów instrumentów (klawiszowe, smyczkowe, dęte itd.). Dotąd ten podział nie będzie przedstawiał dla muzealisty żadnych trudności. Te ostatnie powstaną dopiero wtedy, gdy wypadnie oznaczyć szereg instrumentów należących do tejsamej rodziny (np. gatunki klarnetów, trąbek, skrzypiec, wiol itp.). Tu już rozstrzygnie tylko wiedza i znawstwo, rzadko na t e m polu spotykane nawet u muzykologów. Można znaleźć wydatną pomoc w illustrowanych

katalogach wielkich muzeów muzycznych i w pracach historycznych; ale te nie usuną trudności w rozpoznaniu przedmiotu muzealnego *). Praktyczne doświadczenie jest tu niezbędne; początkiem tego doświadczenia będą podróże do muzeów zagranicznych (Londyn, Paryż, Bruksela, Berlin, Lipsk, Kolonia, Monachium, Wiedeń). Nabycie tego doświadczenia wymaga szeregu lat, pracy niemal specyalnej. Oczywiście i od konserwatorów wymagaćby należało tejsamej znajomości rzeczy: i to oczywiście nie odpowiada w naszych warunkach rzeczywistości.

Że główny na razie nacisk należy położyć na to, aby instrumentalne budownictwo polskie znalazło jak najszybciej swój właściwy i pełny wyraz, jest rzeczą aż nadto zrozumiałą. Ale nie można tu ograniczyć się do instrumentów polskiego wyrobu. Istniejące u nas ciągle jeszcze małe zrozumienie dla wartości kulturalnej instrumentów jest powodem szybkiego i to szybszego niż gdziekolwiekindziej znikania tych przedmiotów. Stąd przy powiększaniu zbiorów instrumentów w muzeach należy starać się o nabywanie wszelkich okazów znajdujących się na obszarach polskich. Stare probostwa, klasztory, dwory itd. nawet po obecnej niszczycielskiej wojnie posiadają dawne instrumenty. Te możnaby zabezpieczyć przed przyszłem zniszczeniem; nie wątpię też, że tak trudne do wydobycia z klasztorów objekty dadzą się uzyskać jako depozyt, może dla muzeum dyecezyalnego, do którego bezzwłocznie należałoby przenieść zwłaszcza dawne organy, portatywy, klawikordy, klawicymbały, których kilka pięknych okazów mieści się np. w klasztorze starosądeckim. Instrumenty, któreby nie dały się przenieść, należy polecić faktycznej, nie tylko nominalnej opiece konserwatorów. W każdym razie objazd konserwatorski w celu inwentaryzacyi dawnych instrumentów wydaje mi się być niecierpiącym zwłoki — o ile posiadamy wykształconych w tym kierunku ludzi. Do takich zabytków należą między innymi skrzypce wyrobu Groblicza (16. i 18. w.), instrumenty bardzo cenione i za granicą. Nie każdy muzealista może wie coś o nich, mimo że nie trudno jest zasięgnąć wieści o tych ozdobach polskiego budownictwa instrumentalnego. Stare lutnie, tak sławione przez dawnych polskich poetów (16. i 17. w.), bandury i liry, powinny być z całą pieczołowitością wyszukiwane przez naszych muzealistów, Wszak nikt nie powie, aby te zabytki były u nas cenione; Anglia posiada wiele instrumentów z średniowiecza, u nas skrzypce z 18. wieku należą do jak największych rzadkości, gdyż nie zdawano sobie sprawy z ich wartości. Gdy nie były zdatne do użycia (z innej strony nie oceniano ich), przeznaczano je do graciarni lub na opał..., albo poprosto wyrzucano je na śmietnik. Jest tu zatem nietylko ratunek wskazany, ale i pospiech, a przedewszystkiem wielka dokładność i znajomość rzeczy.

Instrumenty ludowe również nie są w naszych muzeach reprezentowane wystarczająco. Wiemy, że niektóre z nich już przez lud rzadko są uznawane. Do największych rzadkości należy: ligawka (trąbka czyli róg drewniany), trębity, dudy, kobzy, liry z korbą itd. Nie wystarczy mieć kilka piszczałek w gablocie muzealnej — wszak istnieje wiele rodzajów piszczałek, które rozpozna tylko znawca. Ponadto słowo »piszczałka« ma różne znaczenie, z czego nie każdy zdaje sobie sprawę.

Niewątpliwie jest zadaniem każdego polskiego muzeum, czy to w stolicy czy na prowincyi, dążyć do osiągnięcia poglądowego obrazu na dawną i nową polską kulturę, obrazu mogącego uzmysłowić się tylko w zbiorach zupełnych i o ile możności wszechstronnych. Czy zwrócono wszędzie uwagę na dział muzyczny? Wszak istnieją u nas muzea nie posiadające ani jednego instrumentu — choćby tylko ludowego. Czy muzeum im. Chałubińskiego posiadałoby choć jeden okaz »gęślików«, gdyby nie to, że zbożna chęć utrwalenia pamięci Sabały poddała myśl złożenia w temże muzeum pamiątek po Sabale? Wracam zatem do myśli pierwotnie wyrażonej: nie »pamiątkowy«, lecz rzeczowy wzgląd powinien być kierowniczą zasadą muzealnictwa.

2. Mimo to nie podobna ominąć i pamiątkowego względu, który stworzyć może nawet osobny dział w muzeum. Tu należą *rękopisy muzyczne, listy i inne pamiątki po muzykach polskich* (i obcych). Muzea nasze powinny zwrócić uwagę na to, że te przedmioty bardziej niż inne są pozbywane za granicę. Wiemy, że mnóstwo listów Chopina sprzedano nie tak dawno z Warszawy do Berlina. Długo ta kwestya nie zajmowała opinii, nie zdającej sobie sprawy ze znaczenia tych pamiątek. Można tu zaradzić w różny sposób tym przykrym objawom, nieraz nie dającym się uniknąć. Wejść w stosunki nietylko z antykwarzami, lecz rodzinami pozostałemi po muzykach, z prywatnymi zbieraczami itd., a przede-

*) V. Mabillon: Catalogue descriptif et analitique du musée instrumental du Conservat. Royal de Musique de Bruxelles (2. wyd. 1893—1900, 3 tomy), G. Kinsky: Katalog der Instrumentensammlung von W. Heyer in Köln (2 tomy 1910-1912, mały katalog 1913), C. Sachs: »Reallexikon der Musikinstrumente« (1913) itd. Przynajmniej te 3 dzieła powinny znaleźć się w bibliotece podręcznej każdego muzeum.

wszystkiem czynić wywiady, które są tak ważną pomocą, iż o nich osobno warto będzie pomówić.

3. *Druki muzyczne.* Oczywiście muzea nie są bibliotekami, ale szereg przedmiotów mieszczących się głównie w bibliotekach, znajduje też umieszczenie w muzeach. Do tych przedmiotów zaliczają się stare, rzadkie druki muzyczne. Rzecz prosta, że nie mogą one być przedmiotem wysiłków nabywczych danego muzeum w tym stopniu, jak np. instrumenty. Ale np. muzyczne rękopisy średniowieczne lub także późniejsze, pięknie illuminowane lub bogato oprawione stanowią w wielu muzeach bardzo cenne ozdoby i pamiątki.

4. *Zbiory etnograficzno-muzyczne.* Melodye ludowe spisane wprost lub przy pomocy zdjęć fonograficznych, stanowią równie cenny dokument kulturalny, jak zbiór instrumentów przez lud używanych. Zbiory melodyi ludowych posiadają wartość wtedy, gdy 1) są ułożone systematycznie, 2) gdy są systematycznie powiększane. Tej pracy nie może dokonać żadna biblioteka ze względu na rodzaj inwentaryzowania, przyjęty w bibliotekach polskich. Istnieją wprawdzie osobne »fonograficzne archiwa« przy akademiach umiejętności i instytutach psychologicznych, ale istnieją też muzea, w których zbiory melodyi ludowych stanowią osobny dział, mający swego konserwatora, lub osobne muzea etnograficzno-muzyczne, np. »Dansk Folkemindesamling« (od r. 1905), będąca samodzielną państwową instytucyą przy królewskiej bibliotece w Kopenhadze. Hjalmer Thuren opisuje działalność tego muzeum w następujący sposób: »C o d z i e n n i e otrzymuje ona nowe przyczynki, dotyczące życia ludu, podań, baśni, pieśni, melodyi, zabaw dziecięcych, nazwisk miejscowości itd., wszyscy zaś członkowie stowarzyszenia »Danmarks Folkeminder« starają się wyświetlić wszelkie jeszcze istniejące resztki dawnej wiary i dawnych zwyczajów«. Należałoby w sposób energiczny zająć się urządzeniem podobnej instytucyi przy jednem z większych muzeów polskich czy w Krakowie czy w Warszawie.

Ograniczę się tu tylko do strony muzycznej.

Melodye polskie ludowe giną w sposób tak straszny, że muzykolog, względnie etnograf muzyczny, nie rozumie wprost, dlaczego panuje u nas tak zdumiewająca obojętność wobec nich. Ani Kolberg, ani Glogier, ani żaden inny etnograf nie dokonali razem choćby połowy pracy. Istnieją jeszcze obszary polskie, i to rdzennie polskie, na których nie poczyniono żadnych spisów melodyi ludowych. Czas zaś, któremu obecna wojna znakomicie pomagała, czyni swoje: melodye ulegają obcym wpływom bardziej niż kiedykolwiek, giną lub wypaczają się, nikt zaś nie uważa za potrzebne ratować resztek »dawnej wiary«. Nie pracuje się z fonografem w ręku, nie zapisuje się melodyi, nie zachęca się do zbierania ich. Ten stan rzeczy wymaga bardzo szybkiej sanacyi, której początkiem będzie założenie przy jednem z muzeów osobnej instytucyi na wzór kopenhaskiej. Instytucya ta nietylko zbierze wydane dotąd zbiory melodyi ludowych, ale i powiększy je przez współpracę swych korespondentów, którym dostarczy środków technicznych (fonografy) do uskuteczniania swej pracy. Musimy uprzytomnić sobie fakt, że Rusini posiadają takie zbiory melodyi dokonywane zapomocą fonografu, a zbiory te (głównie z pomocą prof. T. Kołessy) są naukowo bez zarzutu.

Rzecz jasna, iż funkcyonaryusze muzealni nie mogą być podróżującymi agentami swych instytucyi. Powinni istnieć nietylko »przyjaciele muzeów«, ale i pracownicy.

K o r e s p o n d e n c i m u z e ó w. Ich zadaniem byłoby starać się lub czynić wywiady w zakresie powyższych czterech działów muzealnictwa, zawiadamiać o tem, co uważają za stosowne zarząd muzeum, dostarczać wiadomości o tem, co należałoby uzyskać lub nabyć w drodze kupna lub depozyta, dostarczać wszelkich przyczynków do wszelkiego rodzaju etnografii. Nauczycielstwo inteligentniejsze, inteligentni przedstawiciele ludu, urzędnicy prowincyonalni — oto materyał, na który możnaby liczyć, gdyby się sprawą odpowiednio pokierowało. Nie można liczyć na przypadki, na sprzyjające okoliczności, lecz ująć »losy losów« w swe ręce. Nietylko wycinane kogutki, cyfrowane ramy, łyżniki i miski są objawem twórczości ludowej. Nietylko teksty ludowe są »pieśniami«; są one niemi dopiero wtedy, gdy im towarzyszy melodya. Niestety od czasów Kolberga spoczęliśmy zbyt wygodnie na laurach, sądząc mylnie, że Kolberg uczynił wszystko. Jego zbiory są fundamentem; ale gmachu niestety nie widać. Powołane zaś instytucye nie uważają za stosowne zająć się tem, co z natury rzeczy do nich należy i nie prowadzą dalej dzieła, które tak pięknie rozpoczęły — tak dawno!!

---

STANISŁAW GROLICH.

## ROZSTRZELANIE.

Tęsknota piersi moje zaczęła rozpierać.
Słonko świeciło w górze w rzeźkie, czyste rano,
Kwiaty barwiły łąkę, dusznie pachło siano,
Że tylko kochać, śmiać się, żyć a nie umierać!

Wspomniałem ojca, matkę, miasto, dziewczę złote,
Co może za mną tęskni, a może mnie zdradza,
Może innemu spija z ust zmysłów spiekotę.
I myśleć, że mnie tylko kilka mil odgradza!

W takie rano pachnące bzami i jaśminem
Rzuciłem towarzyszy razem z karabinem.
Natychmiast mnie schwytali i w okowy wzięli.

Zgrzyt. Trzask zamku. Oficer z księdzem stoją w celi.
Puszczają!? — Tyle światła, słońca, barw!...
Na drodze
Stoi pluton żołnierzy z bronią tuż przy nodze...

## BITWA.

Wśród pól, łąk, pastwisk, krzewów, wzgórz i owej ziemi
Cisza palec na ustach kładzie uroczyście.
Wiatr ucichł. Zaprzestały w borze szemrać liście.
Potok nie śmie kamyków tchnąć prądy chłodnemi.

W górze zachodzi słońce szkarłatne, rozśmiane, —
Barwiąc przestwór karminu rumieńcem soczystym,
Później tonem słomianym, seledynem czystym
I lazurem, — rumieni chmurę białą pianę.

Wtem ciszę przerwał naraz gwizd, jęk ręcznej broni.
Zdaje się, że to kula jedna drugą goni,
Tak prędki i miarowy, — stuk, szum, ryk szrapneli,
Wypluwanych raz po raz z armatniej gardzieli.
Już ryją kule bruzdy w ludziach, chatach, grudzie...

Dziwne. — Pod cichem niebem — mordują się ludzie.
Xany 23/9 1914.

## KOCHAŁEM ULICZNICĘ.

Kochałem ulicznicę, (buzia szkic Bern-Jonesa)
która teraz w teatrze trzeciorzędnym pląsa
i szminkami ubarwia swoje zwiędłe lice.

Kochałem ulicznicę z dziecinną twarzyczką,
którą zwałem daleką, nieznaną księżniczką,
mirażem, który gonię i nigdy nie schwycę.

Kochałem ulicznicę co z ręki do ręki
dziś przechodzi i tłumy kusi swemi wdzięki,
gdy z kinkiet kolorową uchyla spódnicę.

Kochałem ullicznicę o wzroku gołębia,
dusza jej mnie się zdała być jak stroma głębia
a myśli szybujące w obłokach orlice!

Kochałem ulicznicę (buzia szkic Bern-Jonesa),
która teraz w teatrze trzeciorzędnym pląsa
i szminkami ubarwia swoje zwiędłe lice.

ANTONI WAŚKOWSKI.

## POŻEGNANIE.

Ty nie wiesz nawet jak mi źle,
kiedy nie widzę cię przy sobie —
rząd onych wierzb i brzóz w żałobie
przedemną drogę znaczy w mgle...
ty nie wiesz nawet jak mi źle...

Ty nie wiesz nawet jak mi żal,
że muszę odejść już na zawsze —
pozamną słońce coraz krwawsze
gore jak rozpalona stal,
jak serce!... żal mi, bardzo żal...

ZOFJA UMLANFÓWNA.

## MOTYLE.

Ponad mokremi od ros polami
Tańczą srebrzysto-białe motyle
Bijąc skrzydłami.

Nad otwartemi kwiatów ustami
Wysoko — cicho płyną obłoki
I kędy spojrzę — jak świat szeroki

Widzę w słonecznym złocistym pyle
Te roztańczone białe motyle
I te płynące cicho obłoki...

XAWERY GLINKA.

## RAUT U KSIĘŻYCA.

I.

Ubiera się wygodnie, aczkolwiek niemodnie:
Wkłada białe pończochy i jedwabne spodnie,

Wkłada frak. co się mieni barwami jesieni:
Zielenieje, rumieni, złoci się, czerwieni.

Z kapelusza mu zwisa kita znakomita:
Pleurera z kłosów płowych dostałego żyta.

W pierścionki ma wprawione łzy swojej małżonki,
Zaś z włosów swych kochanek żabotu koronki.

Wobec spóźnionej pory, wkłada z czarnej mory
Płaszcz szeroki — obszyty futerkiem angory.

Na policzkach swych, pędzlem barwne kładąc smugi,
Maluje wyuzdane, zielone papugi.

Już ubrany poeta: modniś i esteta...
Teraz w drogę! Perłowa nań czeka kareta...

Czerwone źrebce żują wężowe wędzidła
Natchnione i spienione, zbielałe od mydła.

Wieczór świeży, jak oddech wiosennej zieleni:
Objęła nieobjętość Czasu i Przestrzeni.

I od poety rozkaz usłyszy woźnica:
— Na Niebo! Mleczną Drogą! Dziś raut u Księżyca!

II.

W sali o szafirowej w zodjaki tapecie
Grają wichry na flecie, bębnie i klarnecie.

Grają czasu zegary, kochliwe gitary,
A w takt sennej muzyki suną senne pary.

Zjechało się dziś gości, rzadkich wiele osób,
Że się w niebie poecie obrócić nie sposób.

Goście z dalekiej ziemi ubiorami swemi,
Nie mogą iść w zawody z gośćmi niebieskiemi.

Komety jak kobiety strojne w bransolety,
Ogonami szastają według etykiety.

Pierroty, czarne koty, błazny i kokoty,
Dwie kuzynki księżyca krom innej hołoty.

Meteory, amory — oto tłum dość spory...
Poeta się owinął płaszczem z czarnej mory.

Bezpłciowo uśmiechnięty, niby jaki święty,
Swe Wielkiej Niedźwiedzicy szepce komplimenty.

Zaś księżyc, co dziś w pełni, brzuchaty i złoty,
Opowiada swym gościom sprośne anegdoty!

ZOFIA UMLANFÓWNA.

## GOBELIN W SŁOŃCU.

Wiosenne blaski słońca w ogrodzie zbłąkane
Padły cicho przez szyby na zczerniałe ściany
I obudziły nagle wśród fresków pozłoty
Gobelin stary — pełen naiwnej prostoty.

Ożyły w słońcu krwawe haftowane róże
I jak rubiny legły na białym marmurze
Wysokich, lśniących kolumn — a powój nieśmiały
Co piął się po balkonach, zapłonił się cały
Jak gdyby ujrzał nagle wśród cienia krużganków
Zatopionych w miłosnej rozmowie kochanków...

— — — — — — — — — — —

Patrzy i zdaje mi się, że brzemię lat znika —
A przeszłość się jak muszla stubarwna odmyka.
Że słyszę dźwięk gitary naiwny i rzewny
I czekam — czy nie ujrzę uroczej królewny.

Gdy przez blaskiem spowite gotyckie arkady
Wyjrzy — zwabiona dźwiękiem miłosnej ballady.
Cicho... tylko za oknem bezszelestnie pada
Białych płatków jaśminu pachnąca kaskada
Wśród której zabłąkany blask słońca nieśmiały
Zamarł — aby znów usnął gobelin spłowiały...

W. DOBACZEWSKA.

## CISZA LEŚNA.

Oto jest cisza leśna. W wieczornej godzinie
Nad sosen wierzchołkami bezszelestnie płynie.

Lekką dłonią dotyka nieruchome drzewa
I pieśń dziwną — przedziwną swym milczeniem śpiewa.

We mgle złotej ostatnich słonecznych promieni
Idzie sobie błękitna, owiana grą cieni.

Patrzy pilnie, czy kwiat się gdzie jaki kołysze
A świat leśny radośnie wpatrzony jest w ciszę.

Patrzy pilnie, czy gałąź gdzie jaka szeleści?
A świat leśny jej słodkim spojrzeniem się pieści.

Oto jest cisza leśna. Kto widział ją zbliska
Swego bólu gorzkiego zapomniał nazwiska.

Powiedz ciszo? dlaczegoś zbłąkana po lasach?
Tyle światów cię czeka w śmiertelnych zapasach!

STANISŁAW BĄKOWSKI.

## PRZECIWNIKOM POEZYI.

Gdy się zrodzi poeta, mówicie: — Już po nim;
dla kraju, dla ogółu on na zawsze stracon.
Cóż, że literatury karty się zbogacą!
Poeta — to ckliwego próżniaka synonim. —

Śmieszni wy! Czyż my tylko po zaświatach gonim,
obłędnie rozszlochane naszych uczuć plazmy
by zaraźliwe na świat rzucamy marazmy
i wyszukanych rymów brelokami dzwonim?

Nie! — My umiem i czynu zew rozniecić gromki
i wielkie dawać dzieła, a karcić nikczemne,
w wiersz zakląć laur nagrody lub klątwę i gromy!

Bo choć wierne to tylko dusz naszych ułomki,
mają one moc czasem i drżenie podziemne
i głos, na szali wielkich rozstrzygnięć widomy!

Kraków, 5. maja 1919.

JAN ZYNDRAM.

## WIECZÓR.

I.

Już wytężone rysy dnia kruszeją
I nieme góry coraz to leniwiej
Dźwigają słońce, w jarzmo nocy tkliwie
Podając stopy — gdy szczyty goreją.

II.

W dolinach zwolna, sennie mgły się snują
A w kącie rozpiął zmierzch swe szare przędze,
Gasząc na chwilę owe bóle, nędze
Człowiecze, które w słońcu się hodują.

III.

Przyjdź! Bo za twoje łzy i moją mękę
Możemy, patrząc w zachodu promienie
Po widmo szczęścia dziś wyciągać rękę
Z nienasyconych ust pić — zapomnienie.
Aż jako zwiastun gwiazd złotego choru
Do stóp nam legnie cichy ptak wieczoru.

WINCENTY OM. EROTYKI:

## ZMIERZCH.

Przy wtórze serenady, w takt drgań kolorowych
Mrok przedziwny szpalerem wlókł swe senne szaty
Tkane w mgle złotą nicią z księżyca poświaty
Pod misternym pułapem z liści koronkowych.

Na falującej sukni snuł księżyc światełka
Rozjaśnił owe drobne codzień śnione rysy
Zmrożone oczy lśniły, jak w gotyckiej niszy
Myśl królewnej, patrzącej w świat przez barwne szkiełka.

Igrał wiatr z kosą, sunąc splątanemi skręty
W powoje ciemnych włosów wplótł postać panienki
Tworząc rysunek w linii prześlicznie wygięty

Na tle drzew, co szeleszczą liśćmi szmer podzięki
Za ten zmierzch i za obraz w ramach zmierzchu święty
I za ten nastrój pieśni nie ujętej w dźwięki.

## BAJKA.

Odejść w bajkę...
Na blade jezioro tęsknoty
Spuścić łódkę, rzeźbioną w łupinie orzecha,
I słuchać, co skrywają ptaszęce szczebioty,
I widzieć, jak się woda srebrzyście uśmiecha.

Wioseł wcale nie trzeba. Dwie ważki błękitne
Nitkami pajęczyny przywiążę do łódki,
I położę się na dnie — i chyba zakwitnę,
Zmienię się w kwiat jeziorny — tak, w kwiat niezabudki.

Więc ważki będą wolne, i zerwą swe pęta,
I polecą wieść dziwną roznosić po świecie:
»Na jeziorze śni w łódce dziewczyna zaklęta,
Co w niezapominajki zmieniła się kwiecie!«

I wszystkie, wszystkie trzciny zaszemrzą na wietrze,
Pochylą się ku wodzie, by dojrzeć mię z dali,
A każda blask słoneczny z jeziora fal zetrze,
I przez chwilę stać będzie w koronie z opali...



Technika klockowa »duchesse« projektował K. KŁOSOWSKI

## UWAGI REFERENTA DZIAŁU STYLE I MODY W STROJACH.

Ulegając nakazom stworzonym wymaganiami i potrzebami kulturalnych czytelników, przechylamy dział style i mody w stroju — raczej w stronę stylu aniżeli mody, w przekonaniu, że odpowie to zadaniom i celom pisma artystycznego u nas. Z uwagi na zainteresowanie wzbudzone w poprzednim numerze dajemy także i obecnie podobiznę kołnierza damskiego, wykonanego techniką klockową (»Duchesse«) według projektu art. malarza K. Kłosowskiego, profesora Szkoły koronkarskiej w Zakopanem. Dyrektorką tej szkoły jest M. Dudzewiczowa, współpracująca dzielnie w kierunku wyrobienia imienia i wzięcia wychodzącym z tej szkoły wyrobom. Z prawdziwą radością należy powitać owe prace oparte o motywy swojskie, a nieustępujące subtelnością wykonania w niczem koronkom weneckim lub brukselskim.

*Ref.*

## ODPOWIEDZI REDAKCYI.

*WP. H. Ł. w Przemyślu.* Impresye podobne mijają bardzo szybko, lecz nie u nas. Typ I-szy i II-gi uzupełniają się harmonijnie. Czasem okoliczności narzucają typ III-ci.

*WP. Hł. w S.* Nie otrzymaliśmy ani listu ani kartki. Czyż żądać ponownie? Prosimy o wskazówki.

*WP. A. Stopa, Maków.* Dobrze! Zamieścimy, lecz nie anonimowo.

*WP. Z. D. w Warszawie.* Radzimy zwrócić się do kogo innego. P. Wiesł. Z. nie posiada żadnych w tym kierunku kwalifikacyi.

*WP. XX.* Zjazd naucz. wypowiedział się w tej materyi niedość ściśle. Co do ostatecznego ujęcia przedmiotu zastrzeżono sobie głos na przyszłość.

*»Seminaryum«.* Forma przeżyć bardzo piękna. Pierwiastek byroniczny dominuje. Uczucie szczere i godne polecenia. Wybór innego utworu nie odda spodziewanych korzyści, a przytem odbierze satysfakcyę.

*»Nadzieja«.* Wiersz: »Bardziej łzy owe ciężyły widzowi...« zawiera prócz przykrej prawdy także zbyt osobiste zabarwienie.

*WP. J. Rupn. Warszawa.* Będzie w III. Nrze Wianków (Palais de Bagatelle).

*WP. K. K. Warszawa.* Klisza da się uzyskać także i z matówek. Skorzystamy z pozwolenia bardzo chętnie.

*WP. Ryk Zakopane.* Dziękujemy. Klisze w robocie.

*WP. Z. N. Warszawa.* Nie mamy jeszcze znaku życia od Szan. Autorki.

*WP. L. Szeligowski Jarosław.* Bardzo chętnie pośredniczymy. Stosunkowo znacznem wzięciem cieszy się hist. Sztuki Muttermilcha I. II. i III. t., a także Springer (I – V) w przekładzie Bronieckiego. W ostatnich czasach Haldane Macfall I—VII. (trochę przeceniany) i wreszcie Woermann I. II. i III.; na ogół brak dobrych dzieł w tej dziedzinie wiedzy.

*WP. Dr. Gr. w Radłowie.* Z tych samych powodów zamieściliśmy na pierwszem miejscu podobiznę p. R. Ł. G. w roli Hamleta. Pozatem będziemy jeszcze mieli sposobność o artystce tej obszerniej się wypowiedzieć.

*WP. A. Dob-. w Warszawie.* Papier nasz nabyliśmy wprost w fabryce Procnera w Kr. — »Rzeczy Piękne« nigdy o ten papier nie traktowały. Wszystkie krążące w tej materyi wersye są świadomie zmyślanemi fałszami.

## ZAWIADOMIENIE.

We wszystkich sprawach dotyczących administracyi i kasowości wydawnictwa należy zwracać się do Administracyi Wydawnictwa Kraków, ul. św. Krzyża l. 5 w dnie powszednie tylko od 3—4 popoł. — We wszystkich sprawach autorskich, redakcyjnych i artystyczno-technicznych, należy zwracać się do redaktora naczelnego.

ODPOWIEDZIALNY REDAKTOR FRANCISZEK JANCZYK.

Administracya „Wianków", Kraków, ulica św. Krzyża l. 5 parter, wydaje pismo (nie pobierając 10% dodatku) i przyjmuje przedpłatę codziennie od godziny 3—4 z wyjątkiem dni świątecznych.



**Redakcya nie bierze za treść ogłoszeń odpowiedzialności.**